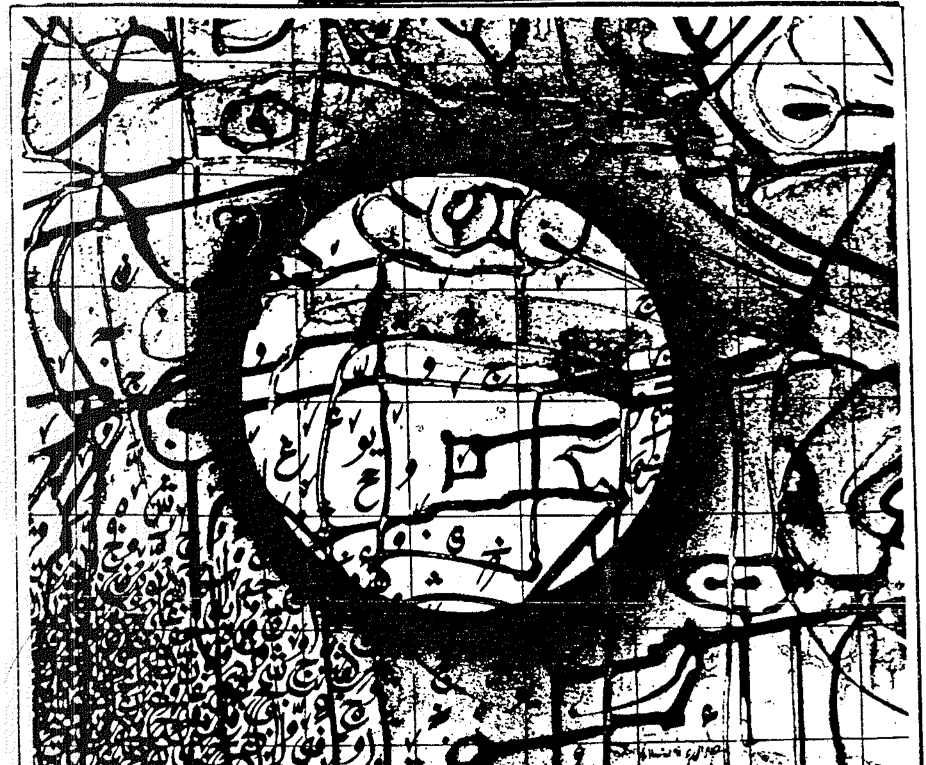
طرائق تحليل السرد الأدبي

دراسات



منشورات اتحاد كتاب المغرب

طرائق
تحليل السرد الأدبي

منشورات اتحاد كتاب المغرب
سلسلة ملفات 1992 / 1

رقم الايداع القانوني : 910 / 1991

الطبعة الأولى. الرباط 1992

الغلاف من إنجاز عبد الله الحريري

طرائق
تحليل السرد الأدبي

رولان بارت

تزفيطان تودوروف

جيرار جنيت

ولغ غانغ كايزير

أمبرطو إيكو

آن بانفيلد

جاب لينتفلت

أ.ج غريماس

ميشيل رايمون

فلاديمير كريزنسكي

مصادر النصوص المترجمة*

- Roland Barthes: - Introduction à l'analyse structurale des récits. in Poétique du récit. Col. Points, ed. Seuil, 1977
- Tzvetan Todorov: Les catégories du récit littéraire. in Communications. Col. Points, ed. Seuil, 1981
- Gérard Genette: Frontières du récit. in Communications. Col Points, ed. Seuil, 1981
- Wolfgang Kayser: Qui raconte le roman? in Poétique du récit. Col. Points, ed. Seuil, 1977
- Umberto Eco: Lector in Fabula. ed. Bernard Grasset, Paris 1985. P.P. 64-86
- Ann Banfield: le style narratif et la grammaire de discours. in Change 16/17, 1973
- Jaap Lintvelt: ESSAI de typologie narrative, le "point de vue". ed. Librairie José Corti Paris 1981. P.P 13/33
- A.J. Greimas: Introduction à la sémiotique narrative et discursive. 1976 pp 5-25
- Michel Raimond: La crise du roman des les lendemains du naturalisme aux années vingt. 3è tirage librairie José Corti. Paris 1968 P.P: 150-155
- Wladimir Krysinski: Carrefours de signes, essais sur le roman moderne. Mouton 1981

* نشر هذا الملف مترجما إلى العربية لأول مرة بـ مجلة آفاق، عدد مزدوج 8 — 9 / 1988.

تقديم

تندرج مقالات هذا الملف في مجال الإهتمام بالمسألة المنهجية في أبعادها المعرفية النظرية والتحليلية، وبالاستناد إلى روادها ونصوصها الأصلية والتأسيسية.

لايتعلق الأمر بترف فكري، ولا بانسياق مع ما تذروه رياح «العوالم الأخرى»؛ إن مثل هذا الاهتمام يترجم في الواقع، حاجة ماسة إلى تعميق المعرفة والوعي بالنظريات وبالمناهج التي تمكن من « التقدم في القراءة النقدية للنصوص، ومن المساهمة في حل مشاكل التأويل وتصحيح القراءات» التي تفتقد إلى الوجاهة، أو إلى المصداقية؛ مثلما يترجم إستجابة واعية لما تفرضه تحولات المجتمع والثقافة من تغير في القيم وفي المنظورات وفي التصورات، وفي أسس بنائها وتحليلها وفهمها. إن جوهر هذه الاستجابة هو التواصل والتفتح إنطلاقا من الحوار المشبع بالحس التاريخي والنقدي؛ حوار إذ يكشف عن لاوجاهة الطرائق التقليدية في التحليل، أو على الأقل عن عدم كفايتها بالقياس الى مقتضيات التطور والتنوع في النصوص والآثار الإبداعية، يكشف في الآن ذاته عن نسبية الطرائق والمناهج الحديثة ذات السياق المغاير. هذا الحوار يبرز أيضا الحاجة عند الأخذ بهذه النظريات الى شرطين متضافرين : شرط الاتصال بها في أصولها، والاطلاع عليها في كلياتها غير مجزوءة ولا مبتورة عن سياقات تكونها؛ وشرط النقد والتمحيص الواعيين والمتواصلين اعتمادا على المقارنة والقياس وجدلية التعاقب والتزامن.

إن الترجمة بهذا الأفق ليست ضرورية فحسب، ولا صائبة فقط، بل لهي من العوامل الأساسية التي بإمكانها أن تحد من خطر تحويل ' المعرفة بالآخر ' إلى إمتياز وسلطة تنضاف إلى باقي السلط التي تحاصر الفئة الواسعة من القراء بلغة واحدة، دون أن يكونوا بالضرورة لا مسؤولين عن هذا الوضع ولا بمختارين له. إن الحد من مثل هذا ' الامتياز ' يمثل في الوقت الراهن أحد شروط تعميم المعرفة ونشرها على نطاق واسع، وأحد الأنظمة التي تتحكم حاليا في إنتاج خطاب الترجمة بالمغرب. إن من شأن هذا التعميم أن يقلل من الإلتباسات ومن سوء الفهم، بل وحتى من الإبتذال والتبسيط المخلّ أحيانا، هذا الذي يطبع إنتقال النظريات والمناهج، ويوجه تداولها في وضع ثقافي مضطرب، ومتداخل كهذا الذي نعيشه في المغرب وفي العالم العربي عموما. ذلك هو مايبرر إلى

حد ما الاهتمام الملح بمسألة المنهج، وذلك أحد حوافز إنجاز هذه الترجمة .

يضاف إلى ذلك الأهمية التي أصبحت تكتسيها «السرديات» والموقع الذي تحتله بالنسبة لتحليل الخطابات، هذه النظرية الواثقة من إستقلالها الذاتي الممتلك حديثا، قد خصّت نفسها حسب تعبير ميشيل ماتيو — كولاباسم العماد المحاط بهالة العلم la Narratologie، وهي تهتم بتحليل مكونات السرد وإوالياته. هذا التحليل يصب في اتجاهين : يعرف الأول منهما بالسيميائيات السردية، وينشغل تحديدا بسردية القصة من خلال دراسة المضامين السردية، بقصد الوقوف على البنيات العميقة والكليات المعروفة والتي تتجاوز الجماعات اللسانية، وقاعدة الإنطلاق هنا هي أن نفس الحدث بإمكانه أن يكون مقدما عبر وسائط متباينة. ومن ممثلي هذا النحو من الدراسة بروب، بريمون، غريماس؛ أما الإتجاه الثاني فيتخذ موضوعا لدراساته ليس القصة، بل الخطاب؛ «الخطاب من حيث هو طريقة نوعية لتشخيص القصة لفظيا، ومن حيث هو طريقة نوعية لظهور السارد كذات للتلفظ، وأخيرا من حيث هو الذي يجعل السرد ممكنا، مُحيّناً، وقابلا للتحليل ». هذا الإتجاه يدرس العلائق القائمة بين مستويات الخطاب والقصة والسرد أو الحكي، غير أن اتساع المجالات التعبيرية التي يشملها مصطلح السرد أصبح يستلزم نوعا من التوافق بين الاتجاهين. فما يميز الأجناس السردية عن غيرها ليس هو الصيغة فحسب (تصور جنيت)، ولاهو الموضوع أو تنسيق الأحداث فحسب (تصور بول ريكور)، إن مايميزها قبل كل شيء هو أنها تحيل على فعل وعلى متوالية حدثية (تصور ميشيل ماتيو — كولا). إن سردية خطاب ما لاتتأكد فقط بواسطة الصور البلاغية اللفظية، بل تتأكد أيضا بواسطة اشتمال الخطاب على قصة ما، مع ما يرادفها من اصطلاحات من قبيل حبكة أو متن حكائي، إنها تتأكد كذلك بوجود أحداث مستعادة يتم إدماجها في إطار النص، وبوجود شخوص بها تتعلق هذه القصة، وأخيرا بوجود ذات للتلفظ بدونها لن يكون هناك خطاب سردي أيّاً كان شكله. ومعنى هذا، أن صفة السردية قد تشمل خطابات أخرى من دون أن تكون ذات مهيمنة سردية، من مثل الفيلم الإشهاري، والمؤلَّف العلمي، والمؤلف الفلسفي. ذلك هو مايبرر اتساع مجال الأبحاث التي تهتم بها السرديات وهو الاتساع الذي يدفع ميشيل ماتيو — كولا وهو بصدد مناقشة جنيت وريكور الى القول بأنه لاحل للالتباسات التي تكتنف السرد «سوى القبول سوية بمعنى محدود وبمعنى واسع»، أي القبول بوجود سرديات عامة ومقارنة وأخرى محدودة وضيقة المجال.

ودون أن ننوب عن القارئ في إبراز مكانة النصوص المكونة لهذا الملف وتقدير بعدها التأسيسي، نكتفي بالملحوظات العامة التالية وهي تكشف عن المدارات المشتركة بينها إجمالا :

1 - تنشغل هذه الدراسات بصناعة المفاهيم، وصياغتها بمستوى من الدقة والتحديد يبعد عنها الكثير من الإلتباس والتداخل؛ مثلما تهتم كذلك باختبار مصداقية تلك المفاهيم في سياق التحليل النصي، ودون الاقتصار في ذلك على النصوص البسيطة بل تتجاوزها إلى خطابات أكثر تعقيداً كالرواية مثلا، وبمراعاة مقتضيات السياق الثقافي واللساني العام. على أن المفهوم هنا ليس له

بعد إجرائي محض بل هو قبل ذلك تمثُل نظري يروم الربط بين مختلف تجليات السرد الأدبي وظواهره، والكشف عن القوانين الخاصة بها وأسس تفسيرها أو تأويلها على الأقل.

2 - إن استلهام اللسانيات واعتمادها نموذجا للتحليل، لم يحل دون التأكيد على محدودية هذا النموذج بالقياس الى تعقد الخطاب السردي والأدبي منه بشكل خاص، وهو الأمر الذي يستلزم أسسا نظرية وإجرائية تتجاوز لسانيات الجملة وتشيد لسانيات أخرى لها كفاية أكبر في مواجهة الخطابات ذات الشكل المركب والمعقد. يتعلق الأمر بما أصبح يعرف ب العلم عبر ـ اللساني.

3 - وتبدو النسبية هي المبدأ الشامل لهذه الدراسات، منه تستمد مشروعيتها وراهنيتها كذلك. فطرائق التحليل ونماذجه المبلورة هنا تخص مجالات بحث بعينها (السرد الأدبي والروائي منه بشكل خاص). وتقف في التحليل عند مستويات نصية لاتكاد تتجاوزها (مستوى الخطاب أو القصة في الغالب إذا ما تبنينا هذه الثنائية الشائعة)، وتبين الحاجة الى مفاهيم وأنساق أخرى إذا ما تعلق الأمر بانفتاح النص على مايتجاوزه ويتعالى عليه، مستوى التأويل وفهم العلائق الممكنة بين أنساق النصوص وأنساق أخرى أكثر شمولية، اجتماعية كانت أم ثقافية أم ايديولوجية. هذا عدا ما يتميز به مجمل هذه الدراسات من حس نقدي وتاريخي واضح، فهي إذ تشتغل ضمن حدود معيّنة، فإنها تتساءل مع ذلك عن آفاق التجاوز الممكنة.

تلك هي الحصيلة الأولى التي يتوخاها هذا الملف: المساهمة في تعميق المعرفة بالنظريات والمناهج في أصولها وسياق تبلورها، وفي تجذير حاسة التساؤل والمقارنة والنقد عند تمثل هذه النظريات وتيسير سبل انتقالها وتداولها بوجاهة. وتحقيق هذه الغاية ليس بالشيء الطارئ ولا هو بالأمر الآني؛ بل هو هاجس مشترك حفّز ويحفز العديد من المشاريع الثقافية في المغرب المعاصر وفي العالم العربي ويجد صداه الإيجابي لدى عموم المتلقين مهتمين وباحثين. وعسى أن يكون في إعادة نشر هذا الملف ما يساهم في إغناء الحوار الثقافي بصدد تطوير أساليب القراءة والتحليل في اتجاه إدراك أعمق للظاهرة الأدبية في مختلف أبعادها ومستوياتها، وبصدد قضايا التحديث الإبداعي والنقدي عموماً.

عبد الحميد عقار

رولان بارت

التحليل البنيوي للسرد

ترجمة :
حسن بحراوي
بشير القمري
عبد الحميد عقار

إن أنواع السرد في العالم لاحصر لها، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس. وهي ذاتها تتوزع الى مواد متباينة، كما لو أن كل مادة هي مادة صالحة لكي يضمنها الإنسان سروده، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة ؛ والصورة ثابتة كانت أم متحركة ؛ والإيماء (le geste) مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من كل هذه المواد، والسرد حاضر في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية (Légende)، وفي الحكاية على لسان الحيوانات، وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة، والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة، والبانطوميم، واللوحة المرسومة (ولنفكر هنا بالقديسة أرسول دوكارباشيو)، وفي النقش على الزجاج، وفي السينما، والكومكس، والخبر الصحفي التافه، وفي المحادثة. وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا، حاضر في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات؛ فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته ؛ ولايوجد أي شعب بدون سرد، فلكل الطبقات ولكل الجماعات البشرية سرودها، وهذه السرود تكون في غالب الأحيان مستساغة بشكل جماعي من قبل أناس ذوي ثقافات مختلفة إن لم تكن متعارضة (1): فالسرد لايعير اهتماما لا لجودة الأدب ولا لرداءاته ؛ إنه عالمي، عبر تاريخي، عبر ثقافي؛ إنه موجود في كل مكان تماما كالحياة. فهل تدفعنا كونية السرد إلى القبول بانعدام دلالته؟ وهل هو عام بهذه الدرجة وإلى الحد الذي لا نملك مانقوله بصدده فنكتفي بوصف بعض تنويعاته الشديدة الخصوصية وصفا مبسطا مثلما يفعل ذلك أحيانا التاريخ الأدبي؟ لكن كيف يمكن التحكم في

مثل هذه التنويعات ذاتها؟ ومن أين نستمد مشروعية التميز بينها والتعرف عليها؟ كيف نقيم تقابلا بين الرواية والقصة القصيرة، بين الخرافة والأسطورة، بين الدراما والتراجيديا (وقد فعل الناس ذلك ألف مرة)، دون أن نحيل على نموذج مشترك؟. وهذا النموذج يفرضه كل كلام على الأشكال السردية الأكثر خصوصية وتاريخية، إنه من المشروع إذن، وبعيدا عن التنازل عن كل مطمح في الحديث عن السرد بدعوى أن الأمر يتعلق بحدث كوني، أن ننشغل دوريا بالشكل السردي (منذ أرسطو)؛ وسيكون من الطبيعي أن تجعل البنيوية الفتية من هذا الشكل أحد مشاغلها الأولى: ألا يتعلق الأمر دائما بالنسبة لهذه البنيوية بالتحكم في لانهائية الأقوال، والإنتهاء الى وصف «اللغة» التي منها انبثقت هذه الأقوال، والتي يمكننا انطلاقا منها أن نولدها؟. وإزاء لانهائية السرود وتعدد وجهات النظر التي يمكن أن نتحدث عنها (تاريخية، سيكولوجية، اثنولوجية، جمالية، الخ. ..) إزاء ذلك يجد المحلل نفسه في نفس وضعية دوسوسور تقريبا، إذ وجد نفسه أمام لاتجانس اللغة (L'hetéroclite) وهو يبحث ضمن الفوضى الظاهرة للرسالات عن مبدأ للتصنيف ومصدر للوصف. ولكي نظل في نفس المرحلة، فقد علمنا الشكلانيون الروس، بروب، وليفي ستراوس (كيفية) التخلص من هذه المعضلة . فإما أن السرد هو عبارة عن تجميع بسيط لاقيمة له لأحداث ما، وفي مثل هذه الحالة لايمكننا الحديث عنها إلا بالاحتكام إلى الفن أو إلى موهبة أو عبقرية الحاكي (أو المؤلف) — مثال ذلك) كل الأشكال الأسطورية القائمة على الصدفة (2)، وإما أن السرد يشترك مع سرود أخرى في البنية القابلة للتحليل مع وجوب بعض التروي اللازم للكشف عن تلك البنية؛ (ذلك) لأنه توجد هناك هوة بين الاعتباطي الأكثر تعقيدا، والتأليفي الأكثر بساطة، ولا أحد بوسعه أن يؤلف (أي ينتج) سردا دون الإحالة على نسق ضمني من الوحدات والقواعد.

أين علينا إذن أن نبحث عن بنية السرد؟ في السرود بدون شك، كل السرود؟ كثير من المعلقين الذين يقبلون بفكرة البنية السردية ليس في وسعهم مع ذلك الانقياد لفصل التحليل الأدبي عن نموذج العلوم التجريبية: إنهم يطالبون بإلحاح أن نطبق على السرد منهجا استقرائيا محضا، وأن نبدأ بدراسة كل سرود جنس ما لفترة ما، ولمجتمع ما، ثم ننتقل بعد ذلك الى (تهييء) مخطط إجمالي لنموذج عام. إن هذه النظرية السليمة الطوية طوباوية. فحتى اللسانيات نفسها والتي ليس أمامها سوى نحو ثلاثة آلاف لغة عليها أن تحيط بها، لاتستطيع ذلك. وهكذا جعلت من نفسها وبحكمة منهجا استنباطيا. وبالفعل فمنذ ذلك اليوم تم تشكيلها بطريقة جدية، وتطورت بخطى عملاقة، بل إنها وصلت إلى التكهن بوقائع لم تكن قد اكتشفت بعد. فماذا يمكن القول إذن عن التحليل السردي المواجه لملايين السرود؟ إنه محكوم عليه إذن، وبالضرورة، اتباع إجراء استنباطي؛ وهو مضطر بادئ ذي بدء لتصور نموذج افتراضي للوصف (والذي يسميه اللسانيون الأمريكيون «نظرية»)، ثم النزول بعد ذلك شيئاً فشيئاً انطلاقا من هذا النموذج باتجاه الأنواع التي تشارك فيه وتنزاح عنه في نفس الوقت: إنه فقط في مستوى هذه التوافقات والانزياحات وبمساعدة آداة وحيدة للوصف (حيث) سيقف هذا النموذج على تعددية السرود وتنوعها التاريخي والجغرافي والثقافي.

ولكي نصف لانهائية تلك السرود ونصنفها نحتاج إذن إلى «نظرية» (بالمعنى التداولي الذي

أثرناه سابقا)، وعلينا أن نعمل أولا من أجل البحث عنها والتخطيط لها، إن صياغة هذه النظرية يمكن أن تتم بسهولة أكثر، إذا ما تم الاحتماء منذ البداية بنموذج يزودها بمصطلحاتها ومبادئها الأولى. وفي الوضع الراهن للبحث، يبدو من المعقول اتخاذ اللسانيات نفسها نموذجا مؤسسا للتحليل البنيوي للسرد.

I - لغة السرد

1 - مابعد الجملة:

من المعروف أن اللسانيات تقف (في التحليل) عند الجملة: فهي آخر وحدة تعتقد أن من حقها الاهتمام بها، وبالفعل، فإذا كانت الجملة باعتبارها نظاما وليست متوالية لايمكنها أن تختزل الى مجموع الكلمات التي تتكون منها وتؤلف من ثم وحدة أصيلة، فإن الملفوظ على العكس من ذلك، ليس شيئا آخر سوى تتابع للجمل التي تكونه: ومن وجهة نظر اللسانيات فإن الخطاب لايخلو مما يوجد في الجملة؛ «فالجملة يقول مارتيني، هي أصغر مقطع ممثل بصورة كلية وتامة للخطاب».

وهكذا فاللسانيات لايمكنها أن تتخذ (لبحثها) موضوعا أكبر من الجملة، ففيما وراء الجمل ليست هناك سوى جمل أخرى، وبعد أن يصف عالم النبات الزهرة لايمكنه أن ينشغل بوصف باقة الزهور. ومع ذلك، فمن البديهي أن الخطاب ذاته (كمجموعة من الجمل) يكون منظما، وبفضل هذا التنظيم فهو يبدو بمثابة رسالة من لسان آخر يتجاوز لسان اللغويين.

إن الخطاب يمتلك وحداته وقواعده و« نحوه»: فما بعد الجملة، ورغم أن الخطاب مكون فقط من جمل، فمن الطبيعي أن يكون الخطاب (هذا الما بعد) موضوعا للسانيات ثانية. ولقد كان للسانيات الخطاب هذه، ولفترة جد طويلة، اسم مجيد (ألا وهو) البلاغة. لكن، وكنتيجة للعبة تاريخية وبانتقال البلاغة الى وصف الآداب الجميلة، وانفصال هذه الأخيرة عن دراسة اللغة، فقد أصبح من اللازم حديثا العودة الى إثارة المشكل من جديد:

إن لسانيات الخطاب الجديدة لم تتطور بعد، غير أنه تمَّ على الأقل التسليم (بوجودها) من طرف اللسانيين أنفسهم. وليس هذا الأمر بدون دلالة. فمع أن اللسانيات تؤلف موضوعا مستقلا، فإنه من المعقول التسليم (بوجود) علاقة تماثلية بين الجملة والخطاب، (وذلك) اعتبارا إلى أن نفس التنظيم الشكلي وهو ماينظم ظاهريا كل الأنساق السيميائية مهما اختلفت موادها وأبعادها: هكذا سيصبح الخطاب «جملة» كبيرة (ولاتكون وحداتها بالضرورة جملا)، تماما مثلما ستكون الجملة في استعانتها ببعض المواصفات، «خطابا» صغيرا.

وهذه الفرصة تتناسب تماماً مع بعض اقتراحات الانتروبولجيا الحالية: فقد أشار جاكبسون وليفي ستروس إلى أن مايميز الانسانية هو القدرة على خلق أنظمة ثانوية، هي «القواسم المضاعفة «démultiplicateurs» (أدوات تصلح لصنع أدوات أخرى – تمفصل مزدوج للغة – طابو المحارم

الذي بإمكانه تشتيت الأسر)، أما عالم اللغة السوفياتي إفانوف Ivanov فيفترض أن اللغات الاصطناعية لم يكن من الممكن اكتسابها الا بعد (اكتساب) اللغة الطبيعية : فالمهم بالنسبة للإنسان الذي باستطاعته استعمال أنساق متعددة المعاني هو أن اللغة الطبيعية تساعد على صياغة اللغات الاصطناعية وتشييدها، فمن المشروع إذن التسليم بوجود علاقة «ثانوية» بين الجملة والخطاب، وسنسمي هذه العلاقة اعتبارا لطابعها الشكلي المحض، علاقة تماثلية.

إن اللغة العامة للسرد ليست بالطبع سوى اصطلاحات متاحة للسانيات الخطاب (3)، وهي تخضع نتيجة لذلك للفرضية التماثلية : ومن الناحية البنيوية فإن السرد يعتبر طرفا في الجملة دون أن يكون في المستطاع أبدا اختزالــه الى «مجرد» مجموعة من الجمل :

فالسرد جملة كبيرة، وهو يكون بطريقة ما مثل كل جملة تقريرية Constative مشروع سرد صغير. وبالرغم من أن الجمل (المؤلفة) للخطاب تتوفر على مدلولات أصيلة (شديدة التعقيد في الغالب)، فإننا نعثر بالفعل على المقولات الأساسية للفعل، نعثر على : الأزمنة، والمظاهر، والصيغ، والضمائر. وهذه المقولات توجد مكبرة ومحولة بما يلائم السرد؛ فضلا عن ذلك فوجود «الفواعل» ذاتها في تقابل مع المحمولات الفعلية، لايحول بينها وبين الخضوع للنموذج الجملي : وهكذا فالتصنيف العاملي المقترح من قبل أ. ج غريماس يعثر بالفعل في تعدد شخصيات السرد على الوظائف الأولية للتحليل النحوي. إن التماثل الذي نقترحه هنا ليس له قيمة استكشافية فقط، بل يؤدي إلى «إحداث» تطابق بين اللغة والأدب؛ ولهذا كان التماثل من بين الأدوات المفضلة للسرد: إذ لم يعد من الممكن أن نتصور الأدب بمثابة فن لايولي أهمية لأية علاقة باللغة، بعد أن يكون قد استعملها كأداة للتعبير عن الفكرة أو العاطفة أو الجمال؛ فاللغة لاتتوقف عن مصاحبة الخطاب مقدمة له مرآة لبنيته الخاصة : ألا يصنع الأدب بالذات شروط التعبير للغة نفسها؟.

2 - مستويات المعنى :

ومنذ البداية تقدم اللسانيات للتحليل البنيوي للسرد تصورا حاسما، لأنها وهي تكشف بسرعة عما هو جوهري في كل نسق للمعنى، أي تكشف عن تنظيمه، فإنها تمكن في نفس الوقت من إبراز كيف أن السرد مجرد مجموعة من الجمل. وكيف يمكن ترتيب العدد الهائل من العناصر التي تدخل في تأليفه، وهذا المفهوم هو ذاك المتعلق بـ مستوى الوصف. إن الجملة مثلما نعرف يمكنها أن توصف لسانيا على عدة مستويات (صوتيا وإصاتيا، نحويا، سياقيا). وهذه المستويات توجد في علاقة تراتب، لأن أي واحد منها لايمكنه بمفرده أن ينتج المعنى. وذلك لأن كل مستوى منها له وحداته وتعالقاته الخاصة به، مما يستتبع وصفا مستقلا بالنسبة لكل واحد منها : فكل وحدة تنتمي إلى مستوى معين لاتأخذ معنى إلا إذا كان بإمكانها الاندماج في مستوى أعلى : فالوحدة الصوتية بالرغم من قابليتها في ذاتها للوصف، فإنها لاتعني شيئاً، ، ولاتصبح طرفا مشاركا في المعنى إلا عند اندماجها في الكلمة، والكلمة نفسها عليها أن تندمج في الجملة.

إن نظرية المستويات (كما طرحها بنفنيست) تزودنا بنوعين من العلاقات: توزيعية إذا كانت العلاقات على نفس المستوى وإدماجية إذا أمكن الإمساك بها بالانتقال من مستوى إلى آخر. ويترتب عن ذلك أن العلاقات التوزيعية لاتكفي للكشف عن المعنى. فللقيام بتحليل بنيوي، ينبغي إذن التمييز في البداية بين عدة عناصر أو مقتضيات Instances للوصف ووضعها في (إطار) منظور تراتبي (إدماجي).

هذه المستويات تعتبر بمثابة عمليات إجرائية، ومن الطبيعي إذن أن تسعى اللسانيات كلما تطورت أكثر إلى الإكثار من عدد هذه المستويات. وتحليل الخطاب لايمكنه عندئذ أن يشتغل سوى على المستويات الأولية، وكانت البلاغة قد أسندت بطريقتها الخاصة للخطاب مستويين للوصف على الأقل، هما: الإنشاء (مستوى تركيبي) dispositio والأداء (مستوى لفظي) elocutio. وفي أيامنا هذه سبق لليفي ستراوس أن أوضح بدقة في سياق تحليله لبنية الأسطورة أن الوحدات المكونة للخطاب الأسطوري (ميثم أو وحدات ميثية) لاتكتسب دلالتها إلا لأنها توجد مجموعة في رزم هي ذاتها متآلفة مع بعضها البعض. أما تودوروف، وهو يقتبس التمييز الذي أقامه الشكلانيون الروس، فإنه يقترح الاشتغال انطلاقا من مستويين كبيرين هما بدورهما منقسمان على نفسيهما: القصة (الدليل l'argument) وتشمل على منطق الأفعال وعلى «تركيب» للشخصيات؛ والخطاب الذي يشمل الأزمنة ومظاهر السرد وصيغه.

ومهما يكن عدد المستويات المقترحة، وكيفما يكن التحديد المعطى لها فلا يمكننا التردد في اعتبار السرد بمثابة تراتبية للعناصر أو الأركان والمقتضيات Instances. ولا يتوقف فهم السرد فقط على تتبع مجرى الحكاية أو القصة واسترسالها، بل يتوقف أيضاً على التعرف فيها على «طوابق» وعلى إسقاط التسلسلات الأفقية «للخيط» السردي على محور عمودي ضمنيا؛ فقراءة سرد ما (أو سماعه) ليست فقط هي الإنتقال من كلمة إلى أخرى، بل هي كذلك المرور من مستوى إلى آخر، ولنسمح لأنفسنا بالاستدلال على ذلك: ففي (قصة) «الرسالة المسروقة» قام ادغار الان بو على نحو دقيق بتحليل إخفاق عميد الشرطة العاجز عن العثور على الرسالة، وبالرغم من تحرياته الدقيقة «في دائرة اختصاصه» كما يقول، فإن العميد لم يستثن من (بحثه) أي مكان. وقد «أحاط التفتيش» بكل المستويات؛ لكن كي يتم العثور على الرسالة المحمية بخفائها كان من الواجب الانتقال من مستوى إلى آخر، واستبدال وجاهة المخبيء بخفائها كان من الواجب الانتقال من مستوى الى آخر، واستبدال وجاهة المخبيء للمسروق بوجاهة الشرطي. وبنفس الطريقة فإن «التفتيش» المنصب على مجموع أفقي من العلاقات السردية مهما يبلغ من الكمال فلن يكون فعالا ما لم يتجه «عموديا» كذلك: فالمعنى لايوجد في «نهاية» القصة بل يخترقها، تماما كما هو الشأن بخصوص (الرسالة المسروقة) فالمعنى ليس أقل منها إفلاتاً من كل استقصاء أحادي الجانب.

إن محاولات أخرى ستكون ضرورية قبل التمكن من الإحاطة بمستويات السرد. وما سنقترحه هنا من مستويات يمثل مظهرا جانبيا ومؤقتا، وفائدته لا تزال محض تعليمية تقريبا، وتسمح بتعيين مواقع القضايا وترتيبها دون أن تكون على خلاف، كما نعتقد، مع بعض التحليلات التي

انجزت من قبل. نقترح أن نميز في المؤلف السردي بين ثلاثة مستويات للوصف هي: مستوى «الوظائف» (بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة لدى بروب وبريمون) ومستوى «الأفعال» (بالمعنى الذي تحمله هذه الكلمة لدى غريماس عندما يتحدث عن الشخصيات كعوامل) ومستوى «السرد»(وهو يشبه إلى حد ما مستوى «الخطاب» لدى تودوروف). وعلينا أن نتذكر أن هذه المستويات الثلاثة ترتبط فيما بينها تبعا لصيغة إدماج متتالية: فليس لوظيفة ما من معنى مالم تجد لها مكانا في الفعل العام لعامل ما، وهذا الفعل نفسه يستمد معناه الأخير من كونه مسرودا وموكولا الى خطاب له سننه الخاص.

II - الوظائف

1 - تحديد الوحدات:

بما أن كل نسق هو تأليف لوحدات أقسامها معروفة، فيجب علينا أولا تقطيع السرد وتحديد مقاطع الخطاب السردي، بحيث نتمكن من توزيعه إلى عدد قليل من الأقسام، وبكلمة واحدة يجب تحديد أصغر الوحدات السردية.

وحسب المنظور الإدماجي الذي حددناه هنا، فالتحليل لايمكنه أن يكتفي بتحديد توزيعي محض للوحدات: فمنذ البداية ينبغي أن يكون المعنى هو معيار تلك الوحدة، والطابع الوظيفي لبعض مقاطع القصة هو الذي يصنع الوحدات؛ ومن هنا جاء اسم «الوظائف» الذي أطلقناه قبل لحظة على هذه الوحدات الأولى. فمنذ الشكلانيين الروس (4) والوحدة تتألف من كل مقطع من القصة يقدم نفسه كتعبير عن تعالق ما. إن روح كل وظيفة هي، إذا جاز القول، بذرتها، وهو ما يتيح لها أن تبذر في السرد عنصرا سينضج فيما بعد على الصعيد نفسه أو بعيدا على صعيد آخر: فإذا كان فلوبير في «قلب بسيط» يخبرنا في وقت من الأوقات، وبدون إلحاح ظاهر، بأن بنات نائب العمدة بون ليفك كن يمتلكن ببغاء، فلأن هذا الببغاء ستكون له فيما بعد أهمية بالغة في حياة فليستي: فالإشارة الى هذه الجزئية (أيا كان الشكل اللغوي) تشكل إذن وظيفة أو وحدة سردية.

فهل كل شيء في السرد يعتبر وظيفيا؟ وهل كل شيء فيه بما في ذلك أصغر جزئية له معنى؟، وهل يمكن تقطيع السرد بأكمله إلى وحدات وظيفية؟. ومثلما سنرى ذلك حالا، فهناك بدون شك عدة أنماط من الوظائف، لأن هناك عدة أنماط من التعالقات، ومع ذلك، فليس السرد أبدا مؤلفا من وظائف فقط، إذ كل شيء يدل عليه وإن بدرجات مختلفة. وليست هذه مسألة فن(من جانب السارد)، وإنما هي مسألة بنية: فكل ماهو مشار اليه في نظام الخطاب هو بالتحديد جدير بالذكر، وحتى عندما يظهر أن هناك جزئية غير دالة بما لايقبل الجدل، ومتمردة على كل وظيفة، فإن الخطاب يظل بحاجة إليها من أجل استكمال المعنى نفسه لما هو مبهم أو غير مفيد فيه: فكل شيء في السرد له معنى، أو لاشيء فيه يحمل معنى. ويمكن أن نقول بصيغة أخرى: إن الفن لايعرف التشويش (بالمعنى الإخباري للكلمة)؛ الفن نسق صاف، ولا توجد، وليس هناك أبدا وحدة ضائعة، وذلك مهما طال وارتخى ودق الخيط الذي يصلها بأحد مستويات القصة (5).

من البديهي أن الوظيفة من وجهة نظر اللسانيات هي وحدة مضمون: فما «يريد أن يقوله» ملفوظ ما هو ما يؤلف وحدته الوظيفية، وليس الطريقة التي قيل بها. هذا المدلول التأليفي يمكن أن يكون له مدلولات مختلفة جد خادعة في الغالب: إذا ماأخبرت (في غولد فينجر) بأن جيمس بوند رأى رجلا في حوالي الخمسين من عمره إلخ... فهذا الخبر يضمر وظيفتين في آن واحد، ولهما قوة غير متكافئة: فمن جهة يدمج عمر الشخصية في إطار صورة ما (هذا العمر، تكون «فائدته» بالنسبة لباقي القصة غير منعدمة ولكنها مبثوثة ومؤجلة)، ومن جهة أخرى فالمدلول المباشر للملفوظ هو أن بوند لايعرف محاوره المنتظر: أن الوحدة السردية تقتضي تعالقا جد قوي (بدء تهديد ما وضرورة التعرف عليه). ولتحديد الوحدات السردية الأولى يكون من الضروري إذن أن لايغرب عن بالنا الطابع الوظيفي للمقاطع التي نقوم بفحصها وتحليلها، وأن نسلم مسبقا بأن المقاطع لن تتوافق حتما مع الأشكال الي نتعرف عليها عادة من خلال مختلف أجزاء الخطاب السردي (أفعال، مشاهد فقرات، حوارات، حوارات داخلية الخ..) وأقل من ذلك من خلال المستويات النفسية (سلوكات الشخصيات، مشاعرها، نواياها، حوافزها مبرراتها).

وبنفس الطريقة، وبما أن «لغة» السرد هي لغة الكلام المنطوق — بالرغم من أنها تتحملها في غالب الأحيان..، فإن الوحدات السردية ستكون مستقلة جوهريا عن الوحدات اللسانية: ويمكنهما مع ذلك أن تتوافقا، لكن عن طريق الصدفة لاعن طريق القصد؛ وهكذا، فالوظائف ستكون ممثلة تارة بوحدات أكبر من الجملة (المركب، الكلمة، وحتى داخل الكلمة نفسها يقتصر على بعض العناصر الأدبية (من مجموعات جمل ذات أطوال مختلفة قد تغطي العمل الأدبي برمته)، وتارة بوحدات أصغر من الجملة فقط) (6)؛ فحين يقال لنا بأن بوند عندما كان يقوم بالمداومة في مكتبه بمصلحة الاسخبارات ورن الهاتف فإنه «يرفع إحدى السماعات الأربع» فالوحدة المعجمية (مونيم) «أربعة» تكون بمفردها وحدة وظيفية لأنها تحيل على تصور ضروري لفهم مجموع القصة (تصور يدل على تقنية بيروقراطية عالية)، وبالفعل فإن الوحدة السردية هنا ليست هي الوحدة اللسانية (الكلمة)، بل قيمتها الإيحائية (فمن الوجهة اللسانية كلمة / أربعة / لاتعني أبدا «أربعة»). وهذا هو مايوضح أن بعض الوحدات الوظيفية بإمكانها أن تكون أصغر من الجملة. دون أن تكف عن الانتماء إلى الخطاب: هذه الوحدات لاتتجاوز الجملة التي تظل أصغر منها بشكل محسوس، غير أنها تتجاوز مستوى التصريح الذي ينتسب مثل الجملة إلى اللسانيات بالمعنى الخاص.

2 - أصناف الوحدات:

يجب توزيع الوحدات الوظيفية إلى عدد صغير من الأصناف الشكلية. وإذا أردنا تحديد هذه الأصناف دون الاستناد إلى مادة المضمون (المادة السيكولوجية مثلا)، فعلينا من جديد اعتبار مختلف مستويات المعنى: هناك بعض الوحدات ترتبط فيما بينها بوحدات من نفس المستوى؛ وعلى العكس من ذلك، إذا أردنا الإلمام بالوحدات الأخرى فيجب الانتقال إلى مستوى آخر، من حيث نحصل توا

على صنفين كبيرين من الوظائف، وظائف توزيعية وأخرى إدماجية :

أما الأولى فتتطابق مع الوظائف التي وضعها بروب، والتي كان بريمون من بين من أعادوا طرحها، لكننا خلافا لهما سننتظر إليها هنا بطريقة غاية في التفصيل، وعليها سنقصر اسم «وظائف» (مع أن الوحدات الأخرى هي أيضا وحدات وظيفية) ؛ وقد أصبح هذا النموذج كلاسيكيا منذ أن قام طوماشفسكي بتحليله : فشراء مسدس له ارتباط باللحظة التي نستعمله فيها (وإذاً فإن الإشارة إليه تتحول إلى علامة على انعدام إرادة استعماله) الخ. . ورفع السماعة له ارتباط بلحظة وضعها وإرجاعها إلى مكانها ؛ وإدخال الببغاء إلى بيت فليستي له ارتباط بمشهد التأثيث والولع (بالتحف) الخ . . .

وأما الصنف الثاني الكبير من الوحدات ذات الطبيعة الإدماجية فيشتمل على كل «القرائن» (بالمعنى العام للكلمة)، والوحدة تحيل عندئذ ليس على فعل تكميلي أو تال لسواه، بل على تصور سائد بهذا القدر أو ذاك ولكنه ضروري مع ذلك (لفهم) معنى القصة : قرائن طباعية تتعلق بالشخصيات، معلومات متصلة بهويتها، وإشارات عن «الجو والمناخ» الخ ؛ وهكذا لاتصبح العلاقة بين الوحدة وبين المتعالق معها Correlat علاقة توزيعية (وفي الغالب تحيل مجموعة من القرائن على نفس المدلول، ولا أهمية بالضرورة لنظام ظهورها في الخطاب)، بل تصبح علاقة إدماجية ؛ ولكي نفهم لأي شيء «تصلح» إشارة قرينية فينبغي الانتقال إلى مستوى أعلى (أفعال الشخصيات أو السرد)، لأنه هنا فقط حيث تجد القرينة حلها ؛ إن القوة الإدارية التي تقف وراء بوند والتي يؤشر عدد أجهزة الهاتف عليها، هذه القوة ليس لها أي تأثير على متتالية الأفعال التي ينخرط فيها بوند عند قبوله تلقي المكالمة، ولاتأخذ معناها إلا في مستوى نمذجة عامة للعوامل (بوند يقف بجانب النظام) ؛ فالقرائن بسبب الطبيعة العمودية نوعا ما لعلاقاتها، هي وحدات دلالية بكامل المعنى ؛ لأنها على عكس «الوظائف» بمعناها الخاص تحيل على مدلول وليس على « عملية » ؛ إن قانون القرائن لهو «الأكثر سموا» بل هو أحيانا حتى قانون افتراضي، يوجد خارج المركب الصريح (فطبع شخصية مايمكن أن لايكون معينا أبدا، ومع ذلك فهو مؤشر عليه باستمرار)، هذا القانون استبدالي ؛ وبالعكس من ذلك فإن قانون «الوظائف» لايكون أبدا إلا «أكثر بعدا» إنه قانون نظمي (أو سياقي). إن الوظائف والقرائن تغطي إذن تمييزا كلاسيكيا آخر، في إطاره تقتضي الوظائف مترابطات كنائية، وتقتضي القرائن مترابطات استعارية، وتطابق الوظائف وظيفية الفعل، أما القرائن فتطابق وظيفية الكائن (7).

هذان الصنفان الكبيران من الوحدات، الوظائف والقرائن، من المفروض أن يسمحا بإقامة تصنيف للسرود. هناك بعض السرود تكون شديدة الوظيفية مثل (الخرافات الشعبية)، وبالمقابل هناك بعض سرود أخرى تكون شديدة القرينية (مثل الروايات «السيكولوجية») ؛ وبين هذين القطبين توجد سلسلة كاملة من الأشكال الوسيطة خاضعة (من حيث أساس تصنيفها) لاعتبارات القصة والمجتمع والجنس التعبيري. غير أن هذا ليس هو كل شيء، فداخل كل واحد من هذين الصنفين الكبيرين يمكن فورا تحديد صنفين صغيرين من الوحدات السردية. وإذا ما استعدنا صنف الوظائف،

فإن وحداته ليس لها كلها نفس «الأهمية» بعضها يكون مفاصل حقيقية للسرد (أو لشذرة منه)؛ والبعض الآخر لايفعل سوى أن «يملأ» الفضاء السردي الذي يفرق الوظائف المفصلية : فلنسم الأولى بالوظائف الرئيسية (أو أنوية) والثانية بـ الوسائط مراعاة لطبيعتها التكميلية .

ولكي تكون وظيفة ما رئيسية يكفي أن يكون الفعل (الحكائي) الذي ترجع إليه، يفتح (ويبقى أو يغلق) خيارا منطقيا بالنسبة لباقي القصة، وباختصار، يكفي أن يدشن أو ينهي ترددا أوشكا ما (عن المسار الذي ستأخذه القصة)؛ فإذا مارن جرس الهاتف مثلا في جزء من السرد فستتساوى حينئذ إمكانية الرد عليه أوعدمها، وهو مايستتبع أن يأخذ مجرى القصة أحد اتجاهين مختلفين؛ وبالمقابل، فإنه من الممكن دائما أن توضع بين وظيفتين رئيسيتين إشارات مساعدة تلك التي تتجمع حول هذه النواة أو تلك من دون أن تغير طبيعة الاختيار: فالفضاء الذي يفصل بين «رنين جرس الهاتف» و«رفع بوند السماعة» يمكن أن يملأ بحشد من الوقائع العارضة أو الأوصاف : «اتجه بوند نحو المكتب ورفع سماعة الهاتف ووضع سيجارته. . الخ»، وتظل هذه الوسائط وظيفية باعتبار كونها تدخل في تعالق مع نواة ما، غير أن وظيفتها تكون مخففة، أحادية الجانب وطفيلية : ذلك أن الأمر يتعلق بوظيفية زمنية خالصة (حيث يتم وصف ما يفصل بين لحظتين من القصة)، بينما في الرابطة التي توحد بين وظيفتين رئيسيتين تقوم وظيفة مزدوجة، زمنية ومنطقية معا . . فليست الوسائط سوى وحدات متابعة أما الوظائف الرئيسية فتكون متابعة ومنطقية في نفس الآن. وبالفعل، فكل شيء يحملنا على الاعتقاد بأن مصدر حركية السرد هو ذلك الخلط الحاصل بين التتابع والتلازم (أي بين ماهو زمني وماهو منطقي) فما يحدث لاحقا يقرأ في السرد كنتيجة لما حدث في السابق، وفي هذه الحالة يصبح السرد بطريقة منهجية تطبيقا للخطأ المنطقي الذي أدانته النزعة المدرسية على هذا النحو : « هذا الأمر وقع بعد ذلك، إذن فهو قد حدث بسببه» (Post hoc, ergo proter hoc)، هذه الصيغة يمكنها أن تصير رمز المصير Destin، هذا الذي ليس السرد إجمالا سوى « لسان» له (ينطـــق باسمـــه)، وهـــذا «الادغام» écrasement للمنطقية وللزمنية يتحقق عبر بنية الوظائف الرئيسية. وهذه الوظائف قد تبدو من الوهلة الأولى منعدمة الدلالة، فما يكونها ليس هو العرض (الأهمية، الحجم، الندرة أو قوة الفعل الحكائي الملفوظ) وإنما هو، إذا جاز القول، المجازفة : فالوظائف الرئيسية هي لحظات مجازفة في السرد، فبين نقط الاختيار، وبين «الموجهات المركزية» "Dispacthrs" تتوفر الوسائط على مناطق أمن وراحة ورفاه، و«أصناف الرفاه» هاته ليست مع ذلك بدون فائدة : ومن وجهة نظر القصة علينا أن نكرر القول بأن الوسيطة la catalyse قد تكون لها وظيفية ضعيفة غير أنها ليست منعدمة بالمرة : فأن تكون وظيفتها حشوية خالصة (بالنسبة لنواتها)، فذلك لن يقلل من مساهمتها في اقتصاد الرسالة، غير أن الأمر مختلف هنا : إن الإشارة، الزائدة في الظاهر، تكون لها دائما وظيفة خطابية : إنها تسرع وتبطئ سير الخطاب، وتدفع به قدما وتلخصه وتستشرف مستقبله وأحيانا تنحرف به عن مجراه (تضلله) (8). فالشيء المشار إليه يبدو دائما مستحقا للذكر، والوسيطة توقظ باستمرار التوتر الدلالي للخطاب وتخبرنا بدون انقطاع أن هناك . أو سيكون هناك معنى، فالوظيفة الثابتة للوسيطة هي إذن على كل حال وظيفة لغوية (كي نستعير كلمة جاكبسون) : إنها تحافظ على الإتصال بين السارد والمسرود له . لنقل إنه ليس بالإمكان حذف نواة دون تحريف القصة ولكن

أيضا ليس بالإمكان إلغاء وسيطة دون تحريف الخطاب.

أما بالنسبة للصنف الثاني الكبير من الوحدات السردية (القرائن)، أي الصنف الإدماجي فالوحدات التي توجد ضمنه تربط بينها سمة مشتركة هي أنها لايمكنها أن تكتمل إلا على مستوى الشخصيات أو السرد، هذه الوحدات تشكل إذن جزءاً من علاقة ثابتية Paramétrique يكون طرفها الثاني الضمني مستمرا ويمتد ليشمل حدثا أو شخصية أو عملا بأكمله، ويمكن مع هذا أن نميز ضمنه بين القرائن بمعناها الخاص أي التي تحيل على طبع أو شعور أو جو ومناخ (شبهة وارتياب مثلا) أو على فلسفة، وبين المعلومات التي تستخدم لتحديد وتعيين (الوحدات السردية) في الزمن والمكان. فأن يقال بأن بوند يقوم بالمداومة في مكتب نافذته مفتوحة بحيث تسمح برؤية القمر بين غيوم كثيفة متنقلة. . هذا القول ينذر بليلة صيف عاصفة، وهذا الاستنباط نفسه يشكل قرينة مناخية تحيل على طقس خانق ومقلق وعلى فعل حكائي لم نتعرف عليه بعد. للقرائن إذن مدلولات ضمنية دائما، بينما المخبرات على عكس ذلك ليس لها، في مستوى القصة على الأقل، أي مدلول، فهي معطيات خالصة ودالة بشكل مباشر. إن القرائن تستلزم نشاطا تفسيريا لفك رموزها، فعلى القارئ أن يتعلم كيفية التعرف على الطبائع والأجواء، بينما تقدم له المخبرات معرفة جاهزة، إن وظيفية هذه الأخيرة مثل تلك التي للوسائط هي، إذن، وظيفية ضعيفة لكنها أيضا ليست منعدمة، ومهما كان «ضعف صداها» بالنسبة لباقي القصة فالمخبرة (مثلا العمر المحدد لشخصية ما) تستخدم لتأصيل حقيقة المرجع وتجذير الحكاية في الواقع: إنها عامل (إجرائي) واقعي، وهو بهذه الصفة يملك وظيفية لا نزاع فيها ليس فقط على مستوى القصة بل أيضا على مستوى الخطاب.

إن الأنوية والوسائط، القرائن والمخبرات، (ولا أهمية للأسماء من جديد). إن هذه العناصر الأربعة، فيما يبدو، هي أولى الأصناف التي يمكن أن نوزع بينها وحدات المستوى الوظيفي، وينبغي أن نستكمل هذا التصنيف بإبداء ملاحظتين: أولاهما أن الوحدة يمكنها أن تنتمي، في الوقت نفسه، إلى صنفين مختلفين: فتناول كأس من الويسكي (في بهو مطار) هو فعل حكائي يمكن أن يعمل وسيطة للوظيفة (الرئيسية) التي هي الإنتظار... ولكنه يعمل أيضا، في نفس الوقت، كقرينة مناخ وجو معينين (سلوك عصري، انبساط، استحضار ذكريات. . الخ): بعبارة أخرى، هناك بعض الوحدات يمكنها أن تكون مختلطة. وهكذا يصبح بالإمكان قيام لعبة كاملة في اقتصاد السرد. ففي رواية «غولد فينغر» عندما يكون على بوند أن يقوم بتفتيش غرفة خصمه فإنه يتوصل من شريكه بمفتاح نافذ passe partout، وهذه الإشارة تعتبر وظيفة خالصة (أي رئيسية)، وفي الفيلم تتغير هذه الجزئية: بوند ينتزع مازحا حقيبته من وصيفة الفندق من دون أن تحتج هذه الأخيرة، وهنا لاتبقى الإشارة وظيفية فحسب بل تصبح قرينية كذلك، إنها تحيل على طبع بوند (تشير إلى مرحه وحظوته لدى النساء).

وفي المقام الثاني تبقى ملاحظة (وهو ماسنعود إليه فيما بعد) أن الأصناف الأخرى التي جرى الحديث عنها يمكنها أن تخضع لتوزيع آخر أكثر تطابقا مع النموذج اللساني. فالوسائط والقرائن والمخبرات لها، في الواقع، طابع مشترك: إنها توسعات بالنسبة للأنوية، فالأنوية، كما سنرى

حالا، تشكل مجموعات محددة من العبارات القليلة العدد، هذه الأنوية تكون محكومة بمنطق خاص، فهي في آن واحد ضرورية وكافية، هذه البنية المعطاة تأتي الوحدات الأخرى لتملأها وفق صيغة توالدية هي، مبدئيا، لانهائية، وكما نعرف، فإن نفس الشيء يقع بالنسبة للجملة المكونة من عبارات بسيطة، ومعقدة بشكل لانهائي، بالتضعيفات والإطنابات والتوشيات... الخ ومثل الجملة فالسرد قابل للتوسيط بكيفية لانهائية، وقد كان مالارميه يعلق أهمية قصوى على هذا النمط من البناء لدرجة أنه نظم قصيدته Jamais un coup de dés والتي يمكن أن نعتبرها بـ «عقدها» و«تجويفاتها»، ب «كلماتها المعقودة» و«كلماتها المخرمة» كشعار أو كصفة ملازمة لكل سرد ولكل لغة.

3- التركيب الوظيفي

كيف، وبحسب أي «نحو»، تترابط هذه الوحدات المختلفة فيما بينها على امتداد المركب السردي؟ ماهي قواعد التوليف الوظيفي (للسرد)؟ إن المخبرات والقرائن بإمكانها أن تنتظم بحرية فيما بينها، ومثل ذلك مثل فن التصوير الذي يضع، جنبا الى جنب، بدون شرط لازم، معطيات الحالة المدنية والملامح المميزة، وليس في ذلك سوى علاقة تضمين بسيطة توحد بين الوسائط والأنوية: إذ أن وسيطة تتضمن بالضرورة وجود وظيفة رئيسية تلتصق بها، والعكس غير صحيح. أما فيما يتعلق بالوظائف الرئيسية، فإن العلاقة التي تشد بعضها الى بعض هي علاقة تضامن. ومن شأن وظيفة مثل هذه أن تلزم بأخرى مثيلة لها، والعكس صحيح، ويلزمنا التوقف لحظة عند مثل هاته العلاقة الأخيرة: لأنها تحدد أولا عدة السرد ذاتها. فتوسعات الوسائط قابلة للالغاء بينما لاتقبل الأنوية بذلك، ثم لأنها تشغل بال الذين يهتمون ببنية السرد. لقد أشرنا في السابق إلى أن السرد، عن طريق بنيته ذاتها، يقيم التباسا وخلطا بين التتابع والتلازم، وبين الزمن والمنطق. وهذا ليس هو الذي يشكل القضية المركزية للتركيب السردي: هل هناك، خلف زمن السرد، منطق لازمني؟ إن هذه المسألة لازالت مصدر انقسام حتى الوقت الراهن بين الباحثين، وبروب، الذي نعلم أن تحليله قد فتح الطريق أمام الدراسات الحديثة، يلح بقوة على لا اختزالية النظام الكرونولوجي. فالزمن في نظره هو ماهو واقعي، ولهذا السبب يبدو له أنه من اللازم تجذير الخرافة في الزمن. بينما كان أرسطو نفسه وهو يضع المأساة (التي تتحدد بوحدة الفعل) مقابل التاريخ (الذي يتحدد بتعدد الأفعال ووحدة الزمن)، قد أعطى الأسبقية لما هو منطقي على ماهو كرونولوجي. هذا مايفعله كل الباحثين المعاصرين (كـ. ليفي ستروس، غريماس، بريمون، تودوروف) الذين صار بإمكانهم أن يقبلوا بدون شك (وإن كانوا يختلفون بشأن نقط أخرى) اقتراح كـ. ليفي ستروس: «إن نظام التسلسل الكرونولوجي يتوارى داخل بنية رحمية لازمنية ويسعى التحليل المعاصر بالفعل إلى «نزع الطابع الكرونولوجي» عن المضمون السردي، و«إعادة إضفاء الطابع المنطقي عليه»، وجعله خاضعا لما أسماه مالا رميه في السابق بصدد اللغة الفرنسية «أساطين المنطق البدائية»، أو بصفة أكثر دقة — وهذا مانأمله على الأقل — فالتحليل مطالب بالوصول الى تقديم وصف بنيوي للإيهام الزمني، والمنطق السردي هو المطالب بالكشف عن الزمن السردي، ويمكن القول بطريقة أخرى إن الزمنية ليست سوى

مستوى بنيوي من مستويات السرد (أي الخطاب) ومثلما هو الشأن في اللغة. فالزمن لا يوجد سوى في شكل نسق، ومانسميه من وجهة نظر السرد بالزمن لاوجود له أو لايوجد على الأقل إلا وظيفيا أي باعتباره عنصرا من عناصر نظام سيميائي: إن الزمن لاينتمي إلى الخطاب بمفهومه الضيق، وإنما ينتمي إلى المرجع، فالسرد واللغة لايعرفان سوى زمن سيميولوجي، أما الزمن «الحقيقي» فهو وهم مرجعي أو «واقعي» كما يوضح ذلك بروب وبهذا التصور للزمن على الوصف البنيوي أن يعالج موضوعه (9).

ماهو إذن هذا المنطق الذي يضيق الخناق على وظائف السرد الأساسية؟ إنه هو ذلك المنطق الذي نسعى بقوة إلى إقامته والذي ظل موضوع نقاش واسع حتى الآن. ونحيل هنا على إسهامات أ. ج غريماس وك. بريمون وت. تودوروف في العدد الثامن من مجلة تواصلات (سنة 1966) وكلها تعالج منطق الوظائف: فهناك ثلاثة اتجاهات رئيسية في البحث تتضح للعيان (أكثر من غيرها) وكان تودوروف قد عرضها.

الإتجاه الأول (ويمثله بريمون) وهو اتجاه منطقي بصفة خاصة، إذ يتعلق الأمر بإعادة بناء وتركيب أنماط السلوك البشري التي يشغلها السرد، وإعادة تمثل مسار «الاختيارات» التي يتحتم على كل شخصية أن تخضع لها في نقطة ما من القصة، ثم الكشف عما يمكن أن نسميه منطقا فعالا لكونه يمسك بالشخصيات في اللحظة التي تختار فيها أن تتصرف أو أن تنجز فعلا ما.

أما النموذج الثاني فنموذج لساني (ويمثله ليفي ستروس وغريماس)، والاهتمام الأساسي لهذا البحث هو العثور داخل الوظائف على تقابلات استبدالية، وذلك بشكل مطابق لمبدأ جاكبسون بصدد «الشعري»، وذلك لما كانت هذه التقابلات «تمتد» على طول نسيج السرد (وسنرى بهذا الصدد التطورات الجديدة التي يصحح عن طريقها غريماس أو يتمم النزوع السياقي للوظائف).

أما المسار الثالث كما يقدمه تودوروف فهو مسار مختلف قليلا، لأنه ينقل التحليل الى مستوى «الأفعال» (أي الشخصيات)، في محاولة منه لصياغة القواعد التي تمكن السرد من تأليف وتنويع ثم تحويل عدد معين من المحمولات الأساسية.

لايتعلق الأمر هنا بالمفاضلة بين فرضيات العمل هاته، لأنها ليست فرضيات تتواجه فيما بينها وإنما تتنافس، وتوجد في الوقت الراهن في حالة تطور مستمر، والإضافة الوحيدة التي سنسمح لأنفسنا بها هنا هي تلك التي تتعلق بأبعاد التحليل. وحتى إذا نحن وضعنا جانبا القرائن والمخبرات والوسائط، فإنه يفضل داخل سرد ما (خاصة متى كان الأمر يتعلق برواية، وليس بخرافة) عدد جد كبير من الوظائف الرئيسية، كثير منها لايمكن التمكن منها بواسطة طرائق التحليل التي أتينا على ذكرها، والتي اشتغلت إلى حد الآن على التمفصلات الكبرى "للسرد". ينبغي مع ذلك أن نتوقع وصفا محكما بما فيه الكفاية ونحن نتقصد الاهتمام بكل وحدات السرد وبكل مقاطعه الصغرى. فالوظائف الرئيسية (لنذكر بذلك) لايمكن أن تتحدد ب «أهميتها»، وإنما فقط بطبيعة علائقها (تلك الطبيعة المضمنة بشكل مضاعف). إن «رنة هاتف» وإن بدت غير ذات قيمة فهي، من جهة أولى،

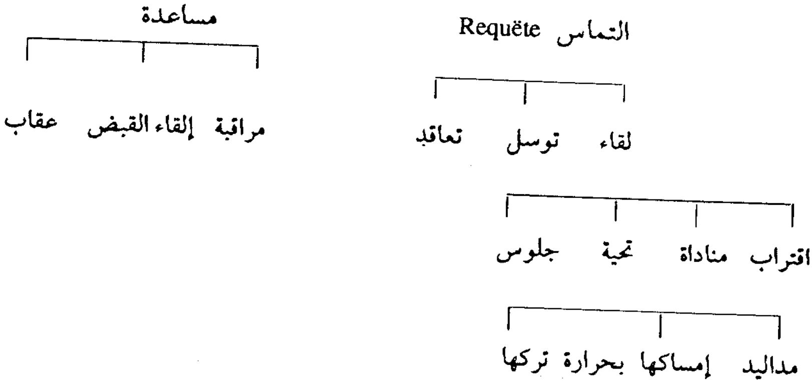
تتضمن بعض الوظائف الرئيسية (الرنين، رفع سماعة الهاتف، التحدث، وضع السماعة)، ومن جهة ثانية، فعندما نأخذها بشكل كلي ينبغي أن يكون بإمكاننا ربط تلك الوظائف فيما بينها بمراعاة تدرجها على الأقل وصولا إلى التمفصلات الكبرى للحدث المقتضب، والطابع الوظيفي للسرد يفرض تنظيما من الروابط وحدتها الأساسية لايمكن أن تكون سوى تجمع صغير من الوظائف التي نسميها هنا (تبعا لكلود بريمون) متوالية.

إن المتوالية هي منظومة منطقية من الأنوية توحد بينها علاقة تضامن، ونفتتح المتوالية عندما لايكون لأحد حدودها أي سابق متضامن، وتنغلق عندما لا يكون لحد من حدودها أي ناتج، ولكي نتخذ لذلك مثالا ارتأيناه عن قصد أن يكون غير ذي قيمة: مثلا طلب مشروب في مقهى ما، الحصول عليه، تناوله ثم أداء ثمنه: إن مثل هذه الوظائف المختلفة تشكل متوالية مغلقة بداهة، لأنه يستحيل جعل الطلب سابقا أو الأداء لاحقا للاستهلاك دون الخروج من المجموع المتجانس لـ «الاستهلاك»، إن المتوالية بالفعل ودائما قابلة للتسمية. وهكذا فإن بروب ثم بريمون بعده، وهما يحددان الوظائف الكبرى للخرافة، قد وجدا أنفسهما مدفوعين إلى تعيين أسماء لها: (غش، خيانة، صراع، تعاقد، إغراء. . الخ)؛ كما لايمكن تجنب تعيين أسماء للمتواليات التي لاقيمة لها، وهو ماقد نطلق عليه اسم «المتواليات الصغرى» وهي المتواليات التي تشكل عادة البذرة الرهيفة للنسيج الحكائي.

هل هذه التسميات هي فقط من سهم المحلل؟ بعبارة أخرى: هل هي تسميات لغوية واصفة؟ إنها كذلك دون شك، لأنها تعالج سنن السرد، غير أنه بإمكاننا أن نتصور أنها جزء لايتجزأ من لغة واصفة موضوعة لفائدة القارئ (السامع) ذاته، ذلك الذي يهتدي إلى كل منظومة منطقية من الأفعال كما لوكانت كلا معينا باسم: أن نقرأ، معناه أن نعين ونسمي. وأن نسمع ليس معناه فقط أن ندرك لغة ما، إنه أيضا عملية بناء لهذا الكل — عناوين المتواليات مماثلة بما فيه الكفاية لتلك الكلمات المختزلة، التي تمتلكها آلات الترجمة، والتي تغطي بطريقة مقبولة عددا كبيرا من المعاني والصفات الدقيقة المميزة. أما لغة السرد التي توجد داخلها فتتضمن سلفا تلك السجلات الأساسية: إن المنطق المغلق الذي يبنين متوالية مايرتبط، بشكل لا ينفصل، باسمه. وكل وظيفة تدشن إغراء تفرض، منذ ظهورها داخل الاسم الذي تشكف عنه، إجراء تاما للإغراء كما عرفنا ذلك من السرود التي خلقت فينا لغة السرد.

إن المتوالية مهما كانت قيمتها ضئيلة، ولما كانت تتكون من عدد صغير من الأنوية، فهي تتضمن دائما لحظات مجازفة، وهذا هو مايبرر التحليل، وقد يبدو أمرا مجانيا جعل منظومة منطقية من الأفعال التافهة بمثابة متوالية، من صنف تلك التي تستعمل عند تقديم سيجارة (قدم، قبل، أشعل، دخن). إلا أن هذا تحديدا هو الذي يجعل كل واحد من الأفعال اختيارا ممكنا، ويتيح إذن للمعنى حرية أكبر: فديبون، شريك جيمس بوند، يقدم له ولاعة ليشعل سيجارته، لكن بوند يرفض ذلك، ومعنى هذا الرفض هو أن بوند يخشى بشكل غريزي أن تكون الولاعة لعبة مفخخة. فهذه المتوالية هي إذن وحدة منطقية تحت التهديد، إذا شئنا. وهذا مايبرر وجودها في حده الأدنى، ويكون

وجودها في حده الأقصى عندما تكون المتوالية منغلقة على وظائفها وحاملة لاسم معلوم، هذه المتوالية ذاتها تشكل وحدة جديدة، جاهزة لتشتغل كما لوكانت حدا بسيطا لمتوالية أخرى أكثر اتساعا. وهذا مثال عن متوالية صغرى: إن التحية المشتملة على أفعال من قبيل مد اليد والإمساك بها بحرارة وإطلاقها، هذه التحية تصبح مجرد وظيفة. فمن جهة تقوم هذه الوظيفة بدور قرينة (هي تخنث ديبون واشمئزاز بوند) وتشكل من جهة أخرى إجمالا حد متوالية أخرى أكثر اتساعا (الاقتراب، التوقف، المناداة، التحية، الجلوس) يمكن أن نسميها «اللقاء»، وكل حدودها الأخرى يمكن أن تكون متواليات صغرى. وهكذا تبنين شبكة من الاستبدالات السرد، وذلك انطلاقا من أصغر الوحدات الرحمية حتى أكبر الوظائف. ويتعلق الأمر هنا طبعا بتراتبية تظل داخلية على مستوى وظيفي. ولن ينتهي التحليل الوظيفي إلا عندما يصبح بإمكان السرد أن يكبر تدريجيا، من لحظة سيجارة ديبون إلى معركة بوند مع غولد فينغر، وهكذا، فإن هرمية الوظائف تمس حينئذ المستوى اللاحق (مستوى الأفعال). هناك إذن تركيب داخلي للمتوالية، وهناك تركيب (استبدالي) للمتواليات فيما بينها: القسم الأول من غولد فينغر يتخذ بهذا الشكل مسلكا «كتليا».



إن مثل هذا التشخيص تشخيص تحليلي بالطبع، فالقارئ من جهته يدرك متوالية خطية من الحدود. غير أن ماينبغي تسجيله هنا هو أن حدود عدة متواليات يمكن لها أن تندغم فيما بينها: إن متوالية مالاتنتهي إلا وهي تناوب سلفا بين حد تمهيدي لمتوالية جديدة تظهر، ثم إن المتواليات تتنقل مع مراعاة الانتظام، وبنية السرد، من الناحية الوظيفية، بنية لاتثبت على حال، وهكذا فإن السرد «يصمد» و«يتوق» في نفس الوقت. أما الاندغام بين المتواليات فليس بإمكانه بالفعل أن يسمح لنفسه بالتوقف داخل نفس العمل الأدبي عن طريق ظاهرة التوقف الكامل إلا متى كانت الكتل القليلة والعازلة التي تكونها قابلة لأن تسترجع على المستوى الأعلى للأفعال، فرواية غولد فينغر تتكون من ثلاثة أقسام مستقلة وظيفيا، لأن كتلها الوظيفية لاتتجاوب مرتين، وليس هناك علاقة مقطعية بين

قسم المسبح وقسم قلعة كنوكس. غير أن الرواية تحل محل ذلك علاقة عاملية لأن الشخصيات (ثم بنية علائقها نتيجة ذلك) هي نفس الشخصيات. ونتعرف هنا على الملحمة («باعتبارها مجموعة حكايات متعددة»): فالملحمة سرد متكسر على المستوى الوظيفي، لكنها سرد موحد على المستوى العاملي (ويمكن التحقق من ذلك في «الأوديسة» أو في مسرح بريخت. ينبغي إذن أن نتوج مستوى الوظائف (الذي يمدنا بالجزء الأكبر من المركب السردي) بمستوى أعلى، منه تستمد الوحدات الوظيفية معناها بالتدريج، وهو مستوى الأفعال.

III - الأفعال

1 - نحو وضع بنيوي للشخصيات:

إن مفهوم الشخصية داخل الشعرية الأرسطية مفهوم ثانوي، ويخضع كليا لمفهوم الفعل. وقد يحدث أن نعثر على حكايات بدون «طبائع» مثلما يقول أرسطو، لكنه ليس من الممكن أن تكون هناك طبائع بدون حكاية، وهي نفس النظرة التي قال بها من جديد المنظرون الكلاسيكيون مثل فوسيوس. وفيما بعد ستتخذ الشخصية، التي لم تكن إلى حد الآن سوى اسم وفاعل لفعل، تماسكا سيكولوجيا، وستصير فردا، شخصا، ستصير بإيجاز «كائنا» مكتمل البناء حتى وإن كانت لا تفعل شيئا أو حتى قبل أن تفكر في أن تفعل شيئاً، وهكذا لم تعد الشخصية ثانوية بالنسبة للفعل، وبدأت تجسد قطعيا جوهرا سيكولوجيا، وكان أن صار هذا الجوهر قابلا لأن يخضع للجرد، وشكله الخالص هو لائحة «الأدوار» في المسرح البورجوازي (الفتاة اللعوب، الأب، النبيل، الخ)

إن التحليل البنيوي منذ ظهوره استشعر نفورا كبيرا من معاملة الشخصية باعتبارها جوهرا حتى ولو كان ذلك بهدف تصنيفها. وكما يذكر تودوروف فقد ذهب طوماشيفسكي الى حد نكران أن تكون للشخصية أية أهمية سردية، وهي وجهة النظر التي سيلطف منها بعد ذلك، أما بروب فإنه، ودون أن يذهب إلى حد إلغاء الشخصيات من التحليل، فقد اختزلها إلى نمذجة بسيطة تقوم ليس على أساس سيكولوجي وإنما على أساس وحدة الأفعال التي يمنحها السرد للشخصيات (مانح الشيء السحري، العون، الشرير، الخ). منذ بروب، لم تتوقف الشخصية عن أن تفرض طرح نفس القضية على التحليل البنيوي للسرد، فمن جهة تشكل الشخصيات (كيفما كانت التسمية التي نطلقها عليها: الشخصية الدرامية أو العوامل) مستوى وصف لازم تصبح «الأفعال» المنقولة (المعروضة) خارجه غير ممكنة التجلي بشكل يجعلنا نقول بأنه لايوجد أي سرد في العالم دون شخصيات (10) أو على الأقل دون «عوامل»، من جهة أخرى هذه «العوامل» الكثيرة لايمكن أن توصف ولا أن تصنف باعتبارها «شخوصا» سواء اعتبرناها شكلا تاريخيا صرفا وخاصا بأجناس أدبية معينة (الأجناس التي نعرفها أكثر من غيرها)، وبالتالي ينبغي الاحتفاظ بها كحالة جد واسعة لكل السرود (الخرافات الشعبية النصوص المعاصرة) التي تتضمن عوامل وليس شخوصا، أم قلنا بأن «الشخص» ليس أبدا سوى عقلنة نقدية يفرضها عصرنا على عوامل سردية خالصة. إن التحليل البنيوي، وهو يحرص على ألا يحدد الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا، قد عمل حتى الآن عبر فرضيات متباينة على

تحديد الشخصية ليس باعتبارها «كائنا»، وإنما بوصفها «مشاركا». وكل شخصية بالنسبة لكلود بريمون يمكن أن تكون عامل متواليات من الأفعال الخاصة بها (غش، إغراء)، وعندما تتضمن نفس المتوالية شخصيتين (وتلك هي الحالة العادية)، فإنها تحتوي منظورين، أو تتضمن إذا شئنا اسمين (فما هو غش بالنسبة إلى البعض هو احتيال بالنسبة للبعض الآخر)، فإن كل شخصية بالتالي وإن كانت ثانوية هي بطلة متواليتها الخاصة بها. وينطلق تودوروف، وهو يحلل رواية «سيكولوجية» (العلاقات الخطيرة) ليس من الشخصيات — الشخوص، وإنما ينطلق من العلائق الثلاث الكبرى التي بإمكانها أن تنخرط فيها، ويطلق عليها اسم محمولات قاعدية (حب، تواصل، مساعدة)، وتخضع هذه العلاقات عن طريق التحليل لنوعين من القواعد: قواعد الاشتقاق عندما يتعلق الأمر باعتبار علائق أخرى، وقواعد فعل عندما يتعلق الأمر بوصف تحويل هذه العلاقات خلال مجرى القصة. فهناك كثير من الشخصيات داخل رواية (العلاقات الخطيرة)، لكن «ما يقال عنها» أي محمولاتها قد يكون بالإمكان تصنيفه الى فئات. وأخيرا اقترح أ. ج غريماس وصف وتصنيف شخصيات السرد ليس بحسب ماهي عليه، وإنما بحسب ماتعمله (ومن ثم مصدر تسميتها بالعوامل)، بالإضافة إلى تصنيفها باعتبارها تسهم في ثلاثة محاور دلالية كبرى نصادفها داخل الجملة (وهي الذات، الموضوع، المفعول به، المفعول فيه)، وهي محاور التواصل، والرغبة (أو الالتماس = البحث) ثم الاختبار. وبما أن هذه المساهمة تنتظم وفق منطق يقوم على الأزواج، فإن العالم اللانهائي للشخصيات يخضع بدوره لبنية سياقية تنعكس على امتداد السرد وهذه الأزواج هي: (الذات / الموضوع، المانح / المستقبل، العامل المساعد / العامل المعاكس). ولما كان العامل يحدد الفئة من الأزواج، فإنه قد يمتلىء بممثلين مختلفين يتم تحريكهم وفق قواعد التضعيف أو وفق قواعد الاستبدال، أو قواعد الإنقاص.

إن هذه التصورات الثلاثة تمتلك عدة عناصر مشتركة، والأهم في كل هذا —وينبغي التذكير بذلك— هو تحديد الشخصية انطلاقا من اسهامها داخل حلقة من الأفعال. ولما كانت هذه الحلقات قليلة نسبيا، ونمطية وقابلة للتصنيف، فقد سمينا هذا المستوى الثاني من الوصف، وإن كان مستوى خاصا بالشخصيات، بمستوى الأفعال: إن الكلمة الأخيرة ينبغي ألا يفهم منها ماهو مجرد أفعال صغيرة تشكل نسيج المستوى الأول، بل ينبغي أن يفهم منها ماهو تمفصلات كبرى للممارسة السردية (الرغبة، التواصل، المواجهة).

2 - مسألة الفاعل (الذات)

إن القضايا التي قد يثيرها تصنيف ما لشخصيات السرد لم تحل بعدبشكل قاطع. أكيد أننا قد نتفق بشكل تام على أن شخصيات السرد العديدة لايمكن أن تخضع لقواعد الاستبدال، وعلى أنه يمكن حتى داخل نفس العمل الأدبي أن تستغرق نفس الصورة شخصيات مختلفة، ومن جهة أخرى يبدو أن النموذج العاملي المقترح من طرف غريماس (وهو النموذج الذي تناوله تودوروف بمنظور مختلف) قابل لأن يصمد لاختبار عد كبير من السرود: وككل نموذج بنيوي فقيمته تكمن في شكله القانوني (قالب من ستة عوامل) بطريقة أقل مما تكمن في التحويلات المبرمجة (الإنقاصات،

الالتباسات، التضعيفات، الاستبدالات) التي يخضع لها، فيفسح المجال بهذا لنمذجة عاملية للسرود.

على أنه عندما يكون للبنية المولدة(قالب أصلي) ذو قدرة كبيرة على التصنيف (وتلك حالة العوامل لدى غريماس) فإنها لا تكشف لنا بما فيه الكفاية عن تعدد المساهمات التي تقوم بها الشخصيات. وحينئذ تحلل هذه السرود باعتبارها منظورات. وعندما تؤخذ هذه المنظورات بعين الاعتبار (كما هو الأمر في الوصف الذي قدمه بريمون)، فإن نظام الشخصيات يظل منشطرا أكثر من اللازم، أما الاختزال الذي اقترحه تودوروف، فإنه يتجنب المنزلقين معا. غير أنه لاينسحب إلى حدود الآن إلا على سرد واحد. كل هذه الآراء قابلة لأن تتناغم فيما بينها سريعا، كما يبدو، إلا أن الصعوبة الحقيقية التي يطرحها تصنيف الشخصيات تتصل بالمكانة (أي بالوجود)، مكانة الذات داخل كل بنية مولدة للعوامل مهما كانت الصيغة (المطروحة)، فمن هو فاعل / ذات (بطل) السرد ياترى؟ وهل توجد - أم لاتوجد - فئة محظوظة بين الممثلين؟

لقد عودتنا روايتنا التشديد على شخصية بذاتها دون غيرها بطريقة أو بأخرى، وأحيانا بطريقة سلبية، لكن هذه الحظوة التي للشخصية تظل أبعد ما تكون عن أن تشمل كل الأدب السردي. وهكذا فإن عددا من السرود تقابل في صورة رهان بين خصمين عنيدين تتعادل «أفعالهما» ويصير الفاعل حينئذ مضاعفا بشكل فعلي دون أن يكون بالإمكان اختزاله عن طريق الاستبدال أكثر من ذلك. وهنا تكمن ربما صورة عتيقة شائعة بين الناس كما لو أن السرد، على غرار بعض اللغات، قد عرف بدوره مواجهة بين الشخوص.

وتزداد أهمية هذه المواجهة كلما عملت على تقريب السرد من بنية بعض أصناف اللعب (الجد حديثة) التي يتنافس فيها خصمان متكافئان رغبة منهما في الحصول على ماهو موضع تنافس بينهما.

وتذكر هذه الترسيمة بالبنية المولدة للعوامل التي اقترحها غريماس. ولن يكون هذا موضع استغراب إذا كنا نسعى إلى الاقتناع بأن اللعب باعتباره لغة يعود في أصله إلى نفس البنية الرمزية التي نعثر عليها داخل اللغة وداخل السرد. إن اللعب بدوره جملة. وإذا نحن احتفظنا بفئة ذات امتياز من الممثلين (فاعل البحث، فاعل الرغبة، فاعل الفعل)، فإنه سيكون من اللازم على أقل تقدير التخفيف من حدتها بإخضاع هذا العامل لمقولات الضمير تلك التي لاصلة لها بالجانب السيكولوجي، وإنما تتصل بالنحو — ومرة أخرى ينبغي الاستعانة باللسانيات بهدف التمكن من وصف وتصنيف مستوى الضمير الشخصي (أنا / أنت)) أو اللاشخصي للفعل (هو) في حالة الإفراد والتثنية والجمع. وربما كانت المقولات النحوية للضمير (التي يمكن الاهتداء إليها في الضمائر) هي التي ستمكننا من الولوج إلى مستوى الأفعال. غير أنه كانت هذه المقولات لايمكن أن تتحد إلا بالنسبة إلى مستوى الخطاب، وليس بالنسبة إلى مستوى الواقع، فإن الشخصيات كوحدات للمستوى الخاص بالأفعال لاتصبح ذات معنى (أو مفهوم) إلا متى أدمجت داخل المستوى الثالث للوصف الذي نسميه هنا مستوى السرد (مقابل مستوى الوظائف ومستوى الأفعال).

IV- السرد :

1- التواصل السردي

ومثلما ينطوي السرد على وظيفة تبادل كبرى موزعة بين مانح ومستفيد فإنه بالمثل، وباعتباره موضوعا، يراهن على إقامة تواصل: أي أن هناك مانحا للسرد وهناك متقبل له. ونحن نعرف أنه داخل التواصل اللغوي يقوم ضمير المتكلم والمخاطب على الافتراض المتبادل المطلق، وبنفس الطريقة لايمكن أن يوجد سرد بدون سارد وبدون مستمع (أو قارئ)، قد يكون هذا ربما أمرا تافها، ولكنه لم يستغل بما فيه الكفاية. أكيد أن دور المرسل قد قيل فيه الكثير وبإطناب (فنحن نقوم بدراسة مؤلف رواية مادون أن نتساءل إن كان بالفعل هو «السارد»)، لكنه عندما ننتقل إلى القارئ فإن نظرية الأدب تظل محتشمة أكثر من اللازم. والحقيقة أن القضية ليست هي استقصاء الحوافز المتعلقة بالسارد ولا التأثيرات التي يحدثها السارد على القارئ. وإنما هي وصف السنن الذي يدل من خلاله كل من السارد والقارئ على امتداد السرد ذاته، فعلامات السارد تبدو لأول وهلة أكثر قابلية للرؤية، وأكثر عددا من علامات القارئ (إن السرد يستعمل في الغالب ضمير المتكلم أكثر مما يستعمل ضمير المخاطب)، كما أن علامات القارئ في الواقع هي أكثر مخادعة من علامات السارد. وهكذا فما إن ينقل الينا السارد ـ وهو يتوقف عن «التشخيص» ـ بعض الوقائع التي يعلمها جيدا ويجهلها القارئ، حتى ينتج عن ذلك — وبنوع من القصور الدال — دليل للقراءة، إذ لا معنى لأن يقدم السارد لنفسه المعلومات بدل أن يقدمها للقارئ. فليوهو رب هذه العلبة الليلية، تقول لنا رواية بضمير المتكلم، وهذه الإشارة بمثابة علامة موجهة للقارئ، وقريبة مما يسميه جاكبسون بالوظيفة التبليغية للتواصل. ولما كنا نفتقر إلى جرد دقيق فإننا سنترك جانبا وبشكل مؤقت علامات التلقي (وإن كانت لاتقل أهمية عن سابقتها) لنتحدث قليلا عن علامات السرد.

من هو المانح للسرد؟ هناك ثلاثة تصورات يبدو أنها هي المعروفة لحد الآن: الأول يرى أن السرد يبثه شخص (بالمعنى النفسي الكامل للكلمة)، وهذا الشخص يحمل اسما يعينه، إنه هو المؤلف، الذي تتبادل في ذاته، بدون انقطاع، شخصية وفن فرد يمكن التعرف عليه بشكل واضح، كما أنه هو الذي يمسك القلم كل مرة ليكتب قصة: إن السرد (ولاسيما الرواية) ليس سوى تعبير عن «أنا» خارج عنه.

التصور الثاني يجعل من السارد ضربا من ضروب الوعي الكلي الذي يبدو في الظاهر لاشخصيا، لكنه يبث القصة من وجهة نظر أعلى هي وجهة نظر الله. فالسارد هو في نفس الآن داخلي بالنسبة إلى شخصياته (لأنه يعلم كل مايجري داخل أعماقها) وخارجي (لأنه لايتماهى أبدا مع هذه الشخصية أو تلك).

التصور الثالث، وهو أحدث التصورات، (تصور هنري جيمس وسارتر) ينص على أن السارد

ملزم بأن يتوقف في سرده عند حدود ما تستطيع الشخصيات ملاحظته أو معرفته، فكل شيء يجري كما لو أن كل شخصية هي بالتناوب مرسلة للسرد.

إن التصورات الثلاثة تتصف مجتمعة بضيق الأفق باعتبار كونها تنظر إلى السارد والشخصيات كأشخاص حقيقيين، «أحياء». (ونعرف هنا القدرة التي لاتقهر لهذه الأسطورة الأدبية) كما لو أن السرد وهو يتحدد في الأصل بمستواه المرجعي (يتعلق الأمر أيضا بتصورات «واقعية»). بينما نرى نحن من وجهة نظرنا الخاصة على الأقل أن السارد والشخصيات بشكل جوهري هي: «كائنات من ورق»، وأن المؤلف (المادي) لسرد مالايمكن أن يلتبس في أي شيء آخر مع سارد هذا السرد (11). ثم إن علامات السارد هي علامات محايثة للسرد. وبالتالي فهي قابلة بتوافق تام للتحليل السيميولوجي. غير أنه لكي نقر بأن المؤلف ذاته (سواء أعلن عن نفسه، أو اختفى، أو زال بالمرة) يمتلك «علامات» يذروها على امتداد عمله الأدبي. علينا أن نفترض وجود علاقة إشارية بين «الشخص» وبين لغته، هذه العلاقة تجعل من المؤلف ذاتا مكتملة، ومن السرد تعبيرا أدواتيا عن ذلك الاكتمال. وهذا مالن يستطيع التحليل البنيوي أن يحسم فيه. فمن يتكلم (داخل السرد) ليس هو من يتكلم (في الحياة)، ومن يكتب ليس هو من يوجد في السرد.

إن السرد، بمعناه الدقيق (أو سنن السارد) مثله مثل اللغة لايعرف سوى نظامين من العلامات هما: الشخصي واللاشخصي، وهذان النظامان لايستفيدان بالضرورة من المؤشرات اللغوية المرتبطة بالضمير (أنا) أو الضمير اللاشخصي (هو)، فقد توجد مثلا سرود، أو على الأقل فصول منها، مكتوبة ومسندة إلى ضمير الغائب، لكن إسنادها الحقيقي هو الى ضمير المتكلم، فكيف يمكن الحسم في هذا الأمر؟ يكفي أن «نعيد كتابة» السرد(أو المقطع) بتحويله من ضمير الغائب (هو) إلى ضمير المتكلم (أنا): ومالم يترتب عن هذه العملية أي تحريف للخطاب سوى تغير الضمائر النحوية نفسها فمن المؤكد أننا نظل في إطار نظام خاص ب «الشخص»، فمجموع بداية «غولد فينغر»، وإن كان مكتوبا بضمير الغائب، فجيمس بوند في الواقع هو الذي ينطق به. ولكي يتغير الضمير (أو المقتضى) ينبغي أن تكون إعادة الكتابة مستحيلة، وهكذا فجملة من صنف «رأى بوند رجلا في الخمسين من عمره، ويبدو من هيأته أصغر من ذلك. الخ» مثلا، هي جملة شخصية خالصة. وبالرغم من أن الجملة مسندة إلى ضمير الغائب «هو» فما يفهم منها هو التالي: «أنا جيمس بوند أرى. . الخ» غير أن الملفوظ السردي في قوله: كان رنين قطع الثلج وهي تصطدم بالكأس «يبدو» وكأنه يمد بوند بإلهام مباغت»، هذا الملفوظ لايمكن أن يكون شخصيا. وذلك بسبب وجود فعل «يبدو» الذي يصبح علامة على «هو» لاشخصي (وليس علي ضمير الغائب). أكيد أن التعبير اللاشخصي هو الصيغة التقليدية للسرد لما كانت اللغة قد بلورت نظاما زمنيا بأكمله وخصت به السرد (المصوغ في الماضي التام أي المضارع في العربية) والذي يقصد به إبعاد المضارع عن الذي يتكلم: «فداخل السرد، يقول بنفينست، لاأحد يتكلم». غير أن هذا المستوى الشخصي (متخذا أشكالا مقنعة نسبيا) قد اكتسح السرد بالتدريج لما كان الحكي على مستوى التعبير منقولا على الفور (وهذا هو التعريف المعطى لنظام الضمائر الشخصية)؛ ولهذا السبب نرى في الوقت الراهن سرودا، والأكثر

شيوعاً منها، نراها تمزج ماهو شخصي بما ليس شخصيا وبإيقاع جد سريع وغالباً في حدود نفس الجملة مثلما هو الأمر في هذه الجملة من غولد فينغر :

عيناه ⟵ شخصي

رماديتان تميلان إلى الزرقة ⟵ لاشخصي

كانتا مثبتتين على عين ديبون الذي لم يكن يعرف الموقف الذي سيتخذ ⟵ شخصي

لأن النظرة الثابتة كانت تحتوي مزيجا من البراءة والسخرية والاحتقار الذاتي ⟵ لاشخصي

إن المزج بين أنساق العلامات قد يبدو سهلا . لكن هذه السهولة يمكن أن تذهب إلى حد الخدعة، فرواية بوليسية لـ أجاثا كريستي(مثل «الخامسة وخمس وعشرون دقيقة) لاتحتفظ باللغز إلا عن طريق التحايل على ضمير السرد، فبينما توصف الشخصية من الداخل، نكون قد عرفنا مسبقا أنها هي القاتل: كل شيء يحدث كما لو أن داخل الشخص ذاته يوجد وعي شاهد ماثل في الخطاب ووعي قاتل ماثل في المرجع. والتلاعب البالغ بالنسقين معا لايسمح سوى بتقوية اللغز في القصة. وندرك حينئذ لماذا تجعل أجناس الأدب الأخرى من صرامة نظام الضمير المختار شرطا أساسيا للمؤلف الأدبي، دون أن تستطيع مع ذلك أن تحافظ على هذا النظام إلى النهاية.

إن هذه الصرامة التي يبحث عنها بعض الكتاب المعاصرين، ليست مطلبا جماليا بالضرورة، والرواية المسماة سيكولوجية مطبوعة عادة بخليط من النظامين يشغل على التوالي علامات الضمير اللاشخصي والشخصي؛ إن صفة «السيكولوجية»، تلك، بالفعل، وبشكل مفارق، ليس بإمكانها أن تقنع بنظام ضمير خالص، لأنها تعود بالسرد كله إلى المستوى الوحيد للخطاب، أو إذا شئنا إلى فعل القول، تجعل مضمون الضمير مهددا، فالضمير النفسي (ذو الطابع المرجعي) لاعلاقة له بالضمير اللغوي الذي لايتحدد بأحكام أو بمقاصد أو بسمات، وإنما يتحدد فقط بموقعه (المؤشر عليه) داخل الخطاب. وهذا الضمير الشكلي هو ما سنعمل جاهدين من أجل استنطاقه حاليا، إذ يتعلق الأمر بانقلاب هام (الجمهور ينشأ لديه انطباع بأنه لم يعد هناك من يكتب «رواية») لأنه يهدف إلى قلب السرد من نظام إثباتي خالص (والذي كان يحتله إلى الآن) إلى النظام الإنجازي الذي بحسبه يكون معنى كلام ماهو فعل النطق به ذاته، فأن نكتب اليوم ليس معناه أن نحكي، وإنما أن نصرح بأننا نحكي، وأن نعود بكل «مانحكيه» إلى فعل القول هذا. ولذلك فإن قسما من الأدب المعاصر لم يعد أدبا وصفيا، بل أصبح أدبا متعديا ملزما نفسه بأن ينجز داخل المضارع قولا يبلغ من الصفاء ما يجعل الخطاب يتماهى مع الفعل الذي يحرره لما كان كل خطاب و«كل مايقال» يرد إلى الكلمة أي إلى طريقة قولها.

2- وضعية السرد:

إن المستوى السردي إذن تحتله العلامات السردية، وهي مجموع العناصر الإجرائية التي تدمج

الوظائف والأفعال داخل التواصل السردي وقد تمحور حول مانحه ومتلقيه. بعض هذه العلامات سبق أن درست، ففي الآداب الشفوية نعرف بعض قوانين الإلقاء (الصيغ الوزنية، تقاليد الإلقاء المتواضع عليهـا)، ونعلم أن «المؤلف» ليس هو ذلك الذي يبتكر القصص الجميلة، وإنما هو ذلك الذي يتحكم أكثر من غيره في السنن الذي يتقاسمه مع المستمعين إليه. إن المستوى السردي داخل هذه الآداب هو من الوضوح والصفاء، وقواعده من الإلزام بحيث يصعب معهما تصور «خرافة بدون علامات مقننة للسرد (كان ياماكان في قديم الزمان)». وقد تم الاهتداء مبكرا داخل آدابنا المكتوبة إلى وجود «أشكال الخطاب» و(هي بالفعل علامات السردية، وذلك من قبيل: وصف صيغ تدخل المؤلف كما عددها أفلاطون، وأعاد ذكرها ديوميد؛ وتسنين مطالع وخواتم السرود؛ وتعريف مختلف أساليب التشخيص (القول المباشر، القول غير المباشر، القول بلوازمه، القول الحر؛ ودراسة وجهات النظر)، الخ. وكل هذه العناصر هي جزء لايتجزأ من المستوى السردي. وينبغي أن نضيف الى ذلك بالطبع الكتابة في كليتها، لأن دورها ليس هو أن «تنقل» السرد، وإنما أن تعلن عنه.

وبالفعل، ففي هذا الإعلان عن السرد حيث تندمج وحدات المستويات الدنيا، فالشكل النهائي للسرد بما هو كذلك يتعالى على مضامينه وأشكاله السردية الخالصة (الوظائف والأفعال). وهذا يعني أن السنن السردي ينبغي أن يكون هو آخر مستوى يمكن أن يصل إليه تحليلنا، وذلك باستثناء الحالة التي نخرج فيها من الموضوع - السرد، أي باستثناء الحالة التي نخرق فيها قاعدة المحايثة التي تؤسس التحليل. أي أن السرد لايمكنه بالفعل أن يأخذ معناه، إلا انطلاقا من العالم الذي يستعمله، ففيما بعد المستوى السردي يبدأ العالم، أي تبدأ أنساق أخرى (الأنساق الاجتماعية والاقتصادية والايديولوجية)، تلك التي لم تعد اصطلاحات السرد هي اصطلاحاتها الوحيدة، بل تستعمل عناصر اصطلاحية من طبيعة أخرى (وقائع تاريخية، تحديدات، أنماط من السلوك). ومثلما تتوقف اللسانيات في التحليل عند الجملة، يتوقف تحليل السرد عند الخطاب، وبعد ذلك، ينبغي الانتقال إلى مجال سيميائي آخر، إن اللسانيات تعرف مثل هذه الحدود التي سعت إليها، إن لم تكن قد استكشفتها بالفعل تحت اسم (وضعية الجملة)، ويحدد هاليداي هذه الوضعية باعتبارها مجموعا من الوقائع اللغوية غير المتضامنة، أما بريتو فيحددها باعتبارها «مجموعا من الوقائع التي يعلمها المتلقي لحظة القيام بالفعل الدلالي، وباستقلال عنه». وبنفس الشكل يمكن القول بأن كل سرد يخضع لـ «وضعية» أي مجموع التقاليد المرسومة التي يستهلك السرد وفقها. أما في المجتمعات المسماة «عتيقة»، فوضعية السرد تكون مسننة بإحكام؛ والأدب الطليعي في عصرنا الحالي هو وحده الذي يحلم بمواثيق للقراءة تبلغ حدا من الغرابة لدى مالارميه، والذي كان يرغب في أن يتلى الكتاب أمام الجمهور وفق تركيب دقيق، هذه المواثيق تصبح طباعية (تتعلق بالطباعة) لدى بوتور الذي يحاول أن يرفق الكتاب بعلاماته الخاصة. في حين، إن مجتمعنا، وحسب ماهو شائع يخفي بعناية فائقة الإشارة إلى وضعية السرد؛ فهناك مالا يحصى من طرائق السرد التي تحاول أن تضفي طابع التلقائية وعدم التكلف على القصة التي ستحكى، وذلك عن طريق اصطناع مناسبة طبيعية للشروع في سردها، أو إذا صح القول التخلي عن المقدمات المصطنعة في مثل ماهو مألوف في الرواية التراسلية؛ وفي الروايات التي يدعي مؤلفوها أنهم استمدوها من مخطوطات تم العثور عليها حقيقة، أو من لقاء

فعلي لهم مع أبطالها؛ وفي الأفلام التي تعلن عن قصتها قبل الجنيريك. إن مايطبع المجتمع البورجوازي وثقافة الجماهير المنبثقة عنه هو ازدراء الإعلان عن القوانين والسنن. وما يرغب فيه هذا المجتمع وهذه الثقافة هو علامات لايشي مظهرها بأي معنى. وليست هذه سوى ظاهرة بنيوية ثانوية إذا صح القول: فمهما كان فعل تصفح رواية أو جريدة أو فتح جهاز تلفزة، مهما يكن هذا الفعل اليوم مألوفا ومعتادا، فلا شيء يحول دون أن يمدنا هذا الفعل المتواضع ودفعة واحدة بسنن سردي تام سنكون في حاجة إليه حتما. إن المستوى السردي يتخذ على هذا النحو دورا ملتبسا: فهو ملازم لوضعية السرد (بل ويتضمنها أحيانا)، وينتح، مع ذلك، على العالم الذي يتحلل فيه السرد من إحكامه (يستهلك)، غير أنه في نفس الآن وهو يتوج المستويات السابقة، يغلق السرد ويشكله نهائيا باعتباره قولا للغة تتوقع لغتها الواصفة الخاصة وتتضمنها كذلك.

٧ - نظام السرد:

يمكن أن تتحدد اللغة بمعناها الخاص بأنها تلك اللغة التي يساهم فيها إجراء ان جوهريان هما التلفظ أو التقطيع الذي ينتج وحدات (وهي الشكل حسب بنفينست) ثم الإدماج الذي يستقبل هذه الوحدات داخل وحدات من صنف أعلى (هو المعنى)، وهذا الإجراء المزدوج يحصل داخل لغة السرد كذلك، فهذه اللغة تعرف هي بدورها تلفظا وإدماجا، تعرف الشكل والمعنى.

1 - التمدد والاتساع:

إن شكل السرد تطبعه بشكل أساسي قدرتان: القدرة على نشر علاماته على امتداد القصة، والقدرة على إدراج توسعات غير منتظرة ضمن تلك الامتدادات. وتبدو هاتان القدرتان بمثابة عناصر تتيح للسرد حرية في التصرف؛ غير أن ميزة السرد وتفرده هما بالتحديد مايسمح بإدخال هذه «الانزياحات» داخل لغته (12).

إن تمدد العلامات يوجد داخل اللغة حيث يدرسها بايي بصدد اللغة الفرنسية واللغة الألمانية، فهناك تكسير للتركيب Dystaxie بمجرد ماتكف علامات (رسالة) ماعن أن تكون فقط متجـــاورة، وبمجـــرد ماتتعـــرض الخطيـــة (المنطقية) للارتجاج (كأن يسبق المسند اليه المسند). ونصادف هذا التكسير التركيبي بشكل ملحوظ عندما يتم الفصل بين أجزاء نفس العلامة بواسطة علامات أخرى على امتداد تسلسل (الرسالة)، ومثال ذلك (صيغة النفي «لا، أبدا» التي تفصل) المسند اليه «هي» عن المسند« تصفح» في الجملة التالية: هي، لا أبدا، لم تصفح عنا): إن العلامة وقد تعرضت للتكسير تجعل مدلولها يتوزع إلى دوال عدة منفصلة عن بعضها البعض، وكل واحد منها لا يدرك بمعزل عن غيره. وقد سبق أن رأينا ذلك بصدد المستوى الوظيفي؛ وهذا بالضبط مايحدث داخل السرد، فوحدات مقطع ما من المقاطع وإن كانت تشكل كلا على مستوى هذا المقطع ذاته يمكن أن تفصل عن بعضها البعض عن طريق إدراج وحدات آتية من مقاطع أخرى: إن بنية المستوى الوظيفي كما قلنا سابقا هي بينة منفلتة. إن السرد حسب اصطلاحية بايّي الذي يقابل بين اللغات التركيبية التي يهيمن

فيها التكسير التركيبي (مثل اللغة الألمانية) واللغات التحليلية التي تحترم أكثر من غيرها الخطية المنطقية وأحادية المعنى (مثل اللغة الفرنسية)، إن السرد وفق هذا التقابل سيكون لغة تركيبية تقوم أساسا على تركيب ينظم التداخل والإخفاء ؛ فكل نقطة من نقط السرد تشع في اتجاهات متعددة في نفس الآن ؛ وهكذا فعندما يطلب جيمس بوند مثلا وهو ينتظر وصول الطائرة كأسا من الويسكي، فالويسكي له هنا من حيث هو قرينة معنى متعد د الدلالات. إنه بمثابة عقدة رمزية تجمع عدة مدلولات من قبيل (حداثة، ثراء، فراغ)، إلا أن فعل طلب الويسكي من حيث هو وحدة وظيفية عليه لكي يحصل على معناه النهائي أن يجتاز تدريجيا عدة مراحل (تناول المشروب، انتظار، ذهاب) : فالوحدة الوظيفية «يضطلع» بها هنا كل السرد، غير أن السرد لا «يثبت» إلا عن طريق تمدّد وحداته وإشعاعها على سواها.

إن هذا التمدد الشامل هو الذي يمنح لغة السرد ميزتها الخاصة، وهو ظاهرة منطقية خالصة، لأنه يقوم على أساس علاقة بعيدة في الغالب، ويستثير ضربا من الثقة في الذاكرة المثقفية ؛ ثم إنه يستبدل بدون توقف معنى الصيغة التي للأحداث المروية ؛ وبحسب أعراف «الحياة» فإنه من النادر أن يكون فعل الجلوس المصاحب لالتقاء شخصين غير مسبوق بالدعوة إليه. وداخل السرد يمكن لهذه الوحدات المتجاورة من وجهة نظر المحاكاة أن تكون وحدات منفصلة عن طريق سلسلة من عمليات الإدراج التي تنتمي إلى مجالات وظيفية جد متباينة. وهكذا ينشأ ضرب من الزمن المنطقي الذي ليست له سوى علاقة واهية بالزمن الواقعي. فأما التبعثر الظاهري للوحدات فيظل قائما باستمرار وبإحكام في ظل المنطق الذي يوحد بين أنوية المقطع الواحد ؛ وأما «التشويق» فليس بالطبع سوى شكل ذي امتياز، أو إذا شئنا ليس سوى شكل متفاقم من التمدد، فالتشويق إذ يحافظ على انفتاح المقطع (عن طريق إجراءات إبطاء وتسريع مبالغ فيها) فهو يقوي الاتصال بالقارئ (المستمع)، ويظل محافظا على وظيفة لغوية بارزة، هذا من جهة ؛ ومن جهة أخرى فالتشويق يجعل السرد مهددا بوجود مقطع غير مكتمل أو بوجود علاقة استبدال منفتحة. (ويقع هذا بما أننا نعتقد أن كل مقطع له قطبان) أي أنه يصبح مهددا باختلال منطقي : وهذا الاختلال هو الذي يتابعه القارئ بقلق واستمتاع (خاصة وأن التشويق يكون دائما معوضا في نهاية الأمر) ؛ إن التشويق لهو بمثابة عملية لعب مع البنية، موجه إذا صح التعبير، نحو المخاطرة بها وتمجيدها ؛ هذا التشويق يشكل «تهديداً» حقيقيا لما هو واضح. وعندما يقوم التشويق بتشخيص النظام في هشاشته (دون أن يشخص المتتالية) فهو يحقق فكرة اللغة نفسها : فما يظهر أنه هو الأكثر تأثيرا، لهو أيضا الأكثر مثقفية ؛ فـ«التشويق» يأسر القارئ بالعقل وليس بـ«الأحشاء» ؛ وما يمكن أن يعزل يمكن أن يملأ أيضا، إن الأنوية الوظيفية في تمددها تشكل فضاءات متخللة من الممكن سد فراغاتها نهائيا ؛ ومن الممكن ملء تلك الفجوات بعدد جد كبير من الوسائط. على أنه هناك يمكن استعمال نمذجة جديدة لأن حرية الوسيطة يمكن أن تكون مقيدة تبعا لمضمون الوظائف (بعض الوظائف هي أكثر ملاءمة لاستعمال الوسيطة من سواها كوظيفة الانتظار مثلا)، وتبعا لمادة السرد (للكتابة إمكانات استعمال علامات الفصل والوقف، وإذن إمكانات لتوظيف الوسائط أكبر بكثير من إمكانات الفيلم : فبالإمكان قطع حركة مروية بسهولة أكبر مما يمكن بهاقطع نفس الحركة وهي مصورة). إن القدرة التوسيطية للسرد ملازمة لقدرته الإضمارية. فمن

جهة، بوسع وظيفة من مثل (تناول وجبة كاملة)، أن تختزل كل الوسائط المفترضة التي تحتويها (تفصيل العناصر التي تتكون منها الوجبة)، ومن جهة أخرى، من الممكن اختزال مقطع سردي إلى أنويته مثلما هو ممكن اختزال تراتبية المقاطع إلى عناصرها الكبرى، وذلك من دون الإخلال بمعنى القصة، إذ يمكن التعرف على سرد ماحتى ولو اختزلنا مركبه الشامل إلى فاعليه ووظائفه الكبرى، مثلما تنجم هذه الأخيرة عن الارتقاء التدريجي للوحدات الوظيفية (13) وبعبارة أخرى فالسرد يدرك من خلال ملخصه (ماسمي في الماضي بالحجة). ومن الوهلة الأولى يبدو أن هذه هي وضعية كل الخطابات، إلا أن كل خطاب له نمطه من التلخيص؛ فالقصيدة الغنائية مثلا إن هي إلا استعارة واسعة لمدلول واحد. فأن نلخص القصيدة معناه أن نعطي هذا المدلول؛ وهذا الإجراء هو من السهولة بحيث تتلاشى معه هوية القصيدة (فالقصائد الغنائية عندما تلخص فإنها تختزل إلى مدلولي الحب والموت): ومن هنا يأتي الاعتقاد باستحالة تلخيص قصيدة ما. وبالعكس من ذلك، فتلخيص السرد (إذا تم وفق المعايير البنيوية) يحافظ على الطابع الفردي للرسالة الحكائية. وبتعبيرآخر فالسرد ذو قابلية والإ يجازدون أن يفقده ذلك ماهو أساسي فيه: فماهو غير قابل للنقل فيه لايتحدد إلا في آخر مستوى أي المستوى الحكائي، ودوال عملية الحكي مثلا لاتنتقل إلا بصعوبة من الرواية إلى الفيلم، هذا الذي لايعرف المعالجة الشخصية إلا في حالات نادرة (14). والطبقة الأخيرة للمستوى السردي، أي مستوى الكتابة، لايمكنها أن تنتقل من لغة إلى أخرى (أو أنها تنتقل بشكل جد سيء). إن قابلية السرد للنقل تتأتى من بنية لغته؛ وعن طريق معاكس سيكون من الممكن العثور على هذه البنية بتمييز وتصنيف عناصر السرد القابل منها للنقل وغير القابلة لذلك: إن الوجود الراهن لسيميائيات مختلفة ومتنافسة (تخص الأدب والسينما والكومكس والبث الإذاعي) لمما يسهل أكثر هذا الاتجاه في التحليل.

2 - المحاكاة والمعنى:

إن الإجراء الثاني العام في لغة السرد هو الإدماج: فما كان منفصلا في مستوى معين (مقطع مثلا) يصبح في مستوى أعلى متصلا في الغالب (مقطع ذو درجة عالية من التراتب، ومدلول شامل لشتات من القرائن، وحركة فئة من الشخصيات)؛ فتعقد سرد ما، يمكن مقارنته بتعقد منظام Organigramme بمقدوره أن يدمج الارتدادات إلى الوراء والقفزات إلى الأمام؛ وبدقة أكثر فإن الإدماج بأشكاله المتنوعة هو الذي يسمح بتفادي تعقد وحدات مستوى ما، التعقد الذي يصعب التحكم فيه ظاهريا؛ فالإدماج هو الذي يمكن من توجيه فهم العناصر المتقطعة، والمتجاورة، والمتنافرة (مثلما يقدمها المركب السردي الذي لايعرف سوى بعد واحد هو التتابع)؛ وإذا أسمينا مع غريماس وحدة الدلالة تشاكلا (الوحدة التي تمزج العلامة بسياقها مثلا) فسنقول عن الإدماج إنه عامل تشاكل: فكل مستوى (إدماجي) يمنح تشاكله لوحدات مستوى أدنى، ويحول دون «تيهان» المعنى، الشيء الذي سيحدث لامحالة إذا نحن لم ننتبه إلى تفاوت المستويات فيما بينها. على أن الإدماج السردي لايمثل لنا بانتظام رائق، مثله في ذلك مثل معمار جميل سيقودنا عبر ممرات منعرجة متناظرة،

وبواسطة عدد لايحصى من العناصر البسيطة إلى كتل معقدة؛ وفي كثير من الأحيان يمكن للوحدة ذاتها أن يكون لها عنصران متلازمان، أحدهما يوجد على مستوى (وظيفة مقطع ما) وثانيهما على مستوى آخر (قرينة تحيل على فاعل)؛ وهكذا، فالسرد يمثل أمامنا كمتتالية من العناصر غير المباشرة، والمباشرة، والشديدة التراكب؛ إن صعوبة الانتظام (أو انكسار التركيب La dystaxie) توجه نحو قراءة «أفقية»، بينما يطرح الإدماج على السرد قراءة «عمودية»؛ هناك إذن ضرب من «التعثر» البنيوي شبيه بلعبة لاتتوقف من الممكنات، سقطاتها المتنوعة هي التي تمنح للسرد «حيويته» أو طاقته: فكل وحدة تدرك في وضعيها السطحي والعميق، وعلى هذا النحو «يسير» السرد؛ وبمساعدة هذين المسلكين تتشعب البنية وتتكاثر بسرعة، وتنكشف، وتستعيد السيطرة على نفسها؛ وهكذا لايكف مستوى الإدماج عن أن يكون منتظما. فهناك بالطبع حرية للسرد (مثلما هناك حرية لكل متكلم تجاه لغته)، غير أن هذه الحرية محدودة بإحكام: فبين السنن القوي للغة والسنن القوي للسرد تقوم إذا أمكن القول فجوة: وليست هذه الفجوة سوى الجملة: وإذا حاولنا الإحاطة بمجموع سرد مكتوب فسنرى أنه ينطلق مماهو أكثر خضوعا للسنن (مستوى تأليف الأصوات أو حتى تفريعها) ويمتد تدريجيا إلى أن يصبح جملة، والتي هي الحد الأقصى لحرية التركيب السردي. ثم يستأنف السرد تمدده بالانطلاق من مجموعات صغيرة من الجمل (مقاطع صغرى) هي أيضاً أكثر حرية من الجمل ذاتها، وصولا إلى الأفعال الكبرى التي تشكل سننا قويا ومقيّداً: إن إبداعية السرد (وعلى الأقل في مظهرها الأسطوري الذي تبدو عليه في «الحياة») تتموضع على هذا النحو بين سننين، سنن اللسانيات وسنن عبر-اللسانيات. ولهذا أمكننا القول بشكل مفارق: (إن الفن (بالمعنى الرومانسي للكلمة) هو مسألة ملفوظات تفصيلية، بينما التخيل هو سلطة سننية: «وفي الجملة مثلما يقول بو سنرى أن الإنسان الحاذق يكون دائما ذا طاقة تخيلية، وأن الإنسان المالك لهذه الطاقة ليس أبدا شيئا آخر سوى كونه محللا..»

ينبغي إذن التخلي عن القول ب« واقعية السرد». فعندما يتلقى بوند مكالمة هاتفية في مكتبه حيث يقوم بالمداومة، فإنه «يفكر» كما يخبرنا المؤلف بذلك في أن الاتصالات الهاتفية بـ هونكونغ هي دائما سيئة للغاية وصعبة المنال تماماً. بيد أنه لا «تفكير» بوند ولا الحالة الرديئة للاتصالات الهاتفية يعتبران معلومة حقيقية؛ هذا الاحتمال ربما كان «واردا»، لكن المعلومة المؤكدة تلك التي ستنمو فيمابعد، إنما هي تعيين مصدر المكالمة الهاتفية أي هونكونغ. وهكذا، ففي كل سرد تظل المحاكاة أمرا محتملا، فوظيفة السرد ليست هي التشخيص، بل هي بناء مشهد يظل دائما ملغزا بالنسبة إلينا، إلا أن هذه الوظيفة لايمكنها أن تكون من مستوى يقوم على المحاكاة؛ إن صلة المقطع السردي ب «الواقع» لاتكمن في التتالي «الطبيعي» للأفعال التي تؤلفه، بل في المنطق الذي يتحكم في عرضه وتقديمه، المنطق الذي هو مصدر مخاطرة وارتياح في نفس الوقت؛ ويمكننا القول بعبارة أخرى إن أصل مقطع سردي ما، ليس هو ملاحظة الواقع، بل هو ضرورة تنويع وتجاوز الشكل الأول الذي يمنح للإنسان عن ذلك الواقع أي التكرار: فالمقطع هو أساساً كل متلاحم لاشيء يتكرر فيه؛ فالمنطق يتوفر هنا على قيمة محررة يشاركه فيها كل السرد؛ ويحدث أن الناس يطعمون السرد بدون انقطاع بما عرفوه وما عاشوه وذلك على الأقل في شكل ينتصر على التكرار ويبني نموذجا لصيرورة ما. إن السرد لايجعلنا

نرى، مثلما أنه لايحاكي شيئا؛ إن مايلهب رغبتنا في قراءة رواية ما ليس هو الرغبة في «الرؤية» (وبالفعل فإننا لا «نرى» شيئا) وإنما رغبة الوصول إلى المعنى، أي إلى مستوى أعلى للإخبار السردي، هو بدوره يمتلك انفعالاته، وآماله ووعيده، وانتصاراته: «إن مايجري» بالقصة لايعتبر شيئا من وجهة نظر مرجعية (واقعية)؛ و «مايصل إلينا» هو اللغة وحدها، أي مغامرة اللغة، تلك التي لانكف أبدا عن الاحتفاء بمقدمها. ومع أن معرفتنا بأصل السرد ليست أكبر من معرفتنا بأصل اللغة، فبإمكاننا دون مجانبة الصواب، القول بأن السرد معاصر للحوار الداخلي، وهو فيما يبدو إبداع تال في الزمن للحوار؛ ومهما يكن، ودون رغبة منا في النيل من الفرضية الفيلو – تكوينية Phylogénétique، فربما كان أمرا دالا أن الإنسان في مرحلة مبكرة من عمره (حوالي سنته الثالثة) «يكتشف» في الوقت ذاته، الجملة والسرد والأوديب.

هوامش :

* اقتصرنا في الهوامش على ترجمة ماله صلة مباشرة بتحليل السرد.

1 - يجب التذكير بأن هذه ليست هي لاحالة الشعر ولاحالة المقالة الخاضعين للمستوى الثقافي لدى المستهلكين.

2 - من المعلوم أنه يوجد هناك «فن» يخص الحاكي : يتعلق الأمر بقدرته على توليد السرود (الرسالات) انطلاقا من البنية(أي السنن). و هذا الفن يطابق مفهوم الإنجاز لدى شومسكي، وهذا المفهوم هو أبعد مايكون عن مفهوم «عبقرية» المؤلف المعتبر في الاتجاه الرمانسي سرّا فرديا يمكن تفسيره بالكاد.

3 - إن إحدى المهام التي على لسانيات الخطاب أن تقوم بها هي تحديدا تأسيس ـ نمذجة للخطابات؛ ويمكن الإقرار مؤقتا بوجود ثلاثة أنماط من الخطابات : الخطاب الكنائي (السرد)، الخطاب الاستعاري (الشعر الغنائي، الخطاب الحكمي) الخطاب البرهاني (الاستقراءات الفكرية).

4 - أنظر طو ماشفسكي، « الموضوعاتيه»، 1925 ضمن كتاب « نظرية الأدب»سوي 1956. وبعد ذلك بقليل عرف بروب الوظيفة باعتبارها «فعل شخصية ما محدد من زاوية دلالته في مجرى الحبكة» (مورفولوجية الخرافة) سوي 1970 وسنرى كذلك تعريف تودوروف («إن معنى عنصر من عناصر العمل (أو وظيفته) هو الإمكانية التي يتوفر عليها ليرتبط مع عناصر أخرى في هذا العمل أو مع العمل برمته» مقولات السرد الأدبي، تواصلات، عدد 8) والتدقيقات التي قدمها غريماس والتي تحدد الوحدة بترابطها الاستبدالي وأيضاً بموقعها داخل الوحدة النظمية أو السياقية التي هي جزء منها.

5 - إن وظيفة الوحدة السردية هي مباشرة بهذا القدر أو ذلك، وإذن (ظاهرية) ـ وذلك بحسب المستوى الذي تقع فيه : فعندما تكون الوحدات في نفس المستوى (في حالة التشويق مثلا) فوظيفتها تكون جد محسوسة، وتكون أقل من ذلك عندما تكون الوظيفة مشبعة في المستوى السردي : فالنص الحديث المتسم بضعف في الدلالة على صعيد الحكاية لايستعيد قوته الدلالية إلا في مستوى الكتابة.

6 - «لاينبغي أن ننظر إلى الكلمة بوصفها عنصرا غير قابل للتقسيم في الفن الأدبي، ولا أن نتعامل معها تعاملنا مع أجرة في بناء عمارة، فالكلمة قابلة للتجزيء إلى عناصر «لفظية» متناهية الصغر»(ج. تينيانوف، عن تودوروف، مجلة لغات عـ 1، 1966 ص 18.

7 - ليس من الممكن اختزال الوظائف إلى افعال ولا القرائن إلى صفات (نعوت)، لأن هناك أفعالا هي أفعال قرينية، كأن تكون «علامات» على الطبع أو على جو ومناخ الخ. . .

8 - كان فاليري يتحدث عن «العلامات» التأجيلية والرواية البوليسية التي تكثر من استعمال هذه الوحدات «المضللة».

9 - وقد سبق لـ فاليري أن بين بوضوح الوضع الاعتباري للزمن السردي، لكن بطريقته الخاصة الثاقبة وغير المستكشفة كعادته، حيث قال: «إن الاعتقاد في الزمن كعامل وكخيط رابط، هذا الاعتقاد مؤسس على إوالية الذاكرة وإوالية الخطاب المؤلف» (تيل – كيل، II، ص 348)؛ نحن الذين نؤكد أن الإيهام ناتج بالفعل عن الخطاب ذاته.

10 - إذا كان قسم من الأدب المعاصر قد ناهض مفهوم «الشخصية» فلم يكن ذلك من أجل تدميرها (وهو أمر مستحيل بالطبع)، بل من أجل تجريدها من الطابع الشخصي، وهما أمران مختلفان. فرواية بدون شخصيات في الظاهر مثل رواية «دراما» لـ فليب سولرس تستبعد كلية الشخص لصالح اللغة، غير أن هذه الرواية تحافظ مع ذلك للشخص على دوره العاملي تجاه فعل الكلام ذاته. إن هذا القسم من الأدب يحافظ دائما على وجود «ذات»، غير أن هذه الذات لن تكون منذ الآن سوى ذات للغة.

11 - يبدو هذا التمييز ضروريا سواء في المستوى الذي يعنينا أو في مستوى التاريخ الأدبي، وبالفعل هناك عدد مهم من السرود لامؤلف لها مثل (السرود الشفوية، الخرافات الشعبية، الملاحم المنسوبة إلى المنشدين).

12 - يقول فاليري: إن الرواية تتشابه شكليا مع الحلم، ويمكن تعريفهما معا بإنعام النظر في هذه الخاصية الطريفة التي تقول بأن انزياحات الرواية تعنيانهما دون سواهما.

13 - وهذا الاختزال لايقابل بالضرورة عملية تقطيع الكتاب إلى فصول، بل يبدو على العكس من ذلك بأن للفصول دورا يتمثل في إقامة القطائع أي التوقفات التشويقية وهي «تقنية المسلسلات».

14 - مرة أخرى إذن نؤكد على أنه ليست هناك علاقة بين «الضمير النحوي للسارد» وبين «الشخصية» (أو الذاتية) التي يضمنها المخرج في طريقة تقديمه للقصة: فـ «أنا» الكاميرا (التي تتطابق دوما مع عين شخصية ما) تمثل حالة استثنائية في تاريخ السينما.

بعض أهم المصطلحات

رئيسية (وظيفة) Cardinale (Fonction)

وسيطة (ج. وسائط) Catalyse

التتابع (علاقة زمنية) Consécution

التلازم (علاقة منطقية) Conséquence

علامات الفصل والوقف Dièrèse

التمدد (الامتداد) Distorsion

التضعيف Duplication

التوشية (حسب سياق النص المترجم) Emrobement

التوسع (الاتساع) Expansion

بنية مولدة (Structure) Génératrice

الإدغام (Ecrasement) Imbrication

قرينة (قرائن) Indice

مخبرة (مخبرات) Informant

ركن – رتبة، عنصر (عناصر)، مقتضى (مقتضيات) Instance

إدماجي (مستوى) Intergratif

وحدة رحمية (قالب أصلي) Matrice

نواة (أنوية) Noyau

الإطناب (حسب النص) Remplissage

تزفيطان تودوروف

مقولات السرد الأدبي

ترجمة :

الحسين سحبان وفؤاد صفا

دراسة «الأدبية» لادراسة الأدب، هذه هي الصيغة التي أعلنت قبل حوالي خمسين سنة عن ظهور أول اتجاه حديث في الدراسات الأدبية ونعني به الشكلانية الروسية. وعبارة جاكبسون تلك، تسعى إلى إعادة تحديد موضوع البحث، غير أن دلالتها الحقيقية قد أسيء فهمها خلال فترة لايستهان بها. ذلك أنها لاتسعى إلى استبدال دراسة محايثة بالمقارنة المتعالية التي كانت سائدة في ذلك الوقت(سيكلوجية، سوسيولوجية إو فلسفية). ولم يكن الأمر يقف البتة عند حدود وصف عمل أدبي، وهو مالايمكن أن يكون غاية علم ما (إذالأمر يتعلق فعلا بعلم). بل من الأصح أن نقول بأننا هنا نسقط العمل الأدبي على الخطاب الأدبي بدل إسقاطه على صنف آخر من الخطابات. فلسنا ندرس المؤلف. وإنما ندرس إمكانات الخطاب الأدبي التي جعلته ممكنا، وهكذا يمكن للدراسات الأدبية أن تصبح علما للأدب.

المعنى والتأويل:

لكن، كما أن معرفة اللغة تفرض أولا دراسة اللغات، فكذلك يقتضي منا بلوغ الخطاب

الأدبي أن ندرك الخطاب داخل مؤلفات ملموسة. وهاهنا تطرح المشكلة التالية: كيف نختار الدلالة ذات العلاقة بالأدبية من بين تلك الدلالات المتعددة التي تبرز خلال القراءة؟ كيف نعزل مجال ماهو أدبي بصورة خاصة، تاركين لعلم النفس وللتاريخ مايعود لهما؟ ومن أجل تيسير عمل الوصف هذا، سنسعى إلى تحديد مفهومين أوليين هما المعنى والتأويل.

إن معنى عنصر من عناصر العمل (أو وظيفته)، هو الإمكانية التي يتوفر عليها ليرتبط مع عناصر أخرى في هذا العمل أو مع العمل برمته. فمعنى استعارة مايتمثل في أن تعارض صورة غيرها أو أن تفوقها توتراً بدرجة أو درجات، فقد يكون معنى حوار داخلي ما أنه يضفي سمات على شخصية ما. إن عناصر العمل الأدبي هي التي كان يقصدها فلوبير حين كتب يقول: «ليس هناك من وصف منعزل أو مجاني في كتابي. فكل الأوصاف تخدم شخصياتي ولها تأثير على تسلسل الأحداث الروائية قد يكون بعيداً أو مباشراً». ولكل عنصر في العمل الأدبي معنى أو معان عددها محدود، ويمكن وضع لائحتها مرة واحدة (إلا إذا كان يشوبه نقص).

وليس الأمر كذلك مع التأويل، فتأويل عنصر من العمل يختلف باختلاف شخصية الناقد ومواقفه الإيديولوجية وباختلاف الفترات، ولكي يتم تأويل عنصر ما فإنه يدرج في نسق ليس هو نسق العمل ولكنه نسق الناقد، فتأويل استعارة قد يكون استخلاصا حول دوافع الموت لدى الشاعر أو حول استمالة «عنصر» من عناصر الطبيعة للشاعر دون عنصر آخر. كما يمكن تأويل حوار داخلي واحد كنفي للنظام القائم أو لنقل كوضع للوجود البشري موضع سؤال. وهذه التأويلات يمكن تبريرها، وهي على كل ضرورية، لكن لاينبغي أن ننسى أنها تأويلات. ويناسب التقابل بين معنى عنصر وتأويله التمييز الكلاسيكي الموجود لدى فريغ بين Sinn (المعنى) و Vorsetellung (التأويل). فالغاية من وصف عمل ما هي بلوغ معنى العناصر الأدبية، أما النقد فيسعى الى تأويل العناصر تأويلا ما.

معنى العمل الأدبي

ورب قائل يقول: لكن مامصير العمل ذاته؟ وإذا كان معنى كل عنصر يقوم في إمكان اندماجه في نسق هو العمل الأدبي، فهل سيكون لهذا العمل من معنى؟

إذا قررنا أن العمل له معنى، فينبغي أن ندرجه داخل نسق أعلى، وإن لم نقم بذلك فينبغي أن نعترف بأن العمل لامعنى له. فهو لايدخل في علاقة سوى مع نفسه، فهو index sui، إنه يشير إلى ذاته دون أن يحيل على أي مكان غيره.

غير أنه من الوهم الاعتقاد أن العمل الأدبي يوجد وجودا مستقلا- فهو يظهر داخل عالم أدبي تسكنه مؤلفات قد وجدت من قبل، وهو يندرج في هذا العالم. فكل عمل فني يدخل في علاقات معقدة مع مؤلفات الماضي التي تشكل حسب الفترات، تراتبيات مختلفة. فمعنى رواية «السيدة

بوفاري» يكمن في معارضتها للأدب الرومانسي، أما تأويلها فيختلف باختلاف الفترات والنقاد.

ومهمتنا هنا أن نقترح نسقا من المفاهيم يمكنها أن تصلح لدراسة الخطاب الأدبي. وقد اقتصرنا من جهة على المؤلفات النثرية ومن جهة أخرى على مستوى من العمومية في العمل الأدبي، وهو مستوى السرد، وإذا كان السرد في معظم الوقت هو العنصر المهيمن في بنية المؤلفات النثرية، فهو ليس العنصر الوحيد فيها. ومن ضمن المؤلفات التي سنحللها، سنعود أغلب الأحيان إلى رواية «العلاقات الخطيرة».

القصة والخطاب

للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران: فهو قصة وخطاب في الوقت نفسه. بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما وأحداثا قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية. وقد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى، فتنقل بواسطة شريط سينمائي مثلا، وكان بالإمكان التعرف عليها كمحكي شفوي لشاهد مادون أن يتجسد في كتاب. غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها. وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، إنما الكيفية التي بها أطلعنا السارد على تلك الأحداث.

وقد دخل مفهوما القصة والخطاب دراسات اللغة بكيفية نهائية بعد صياغتهما صياغة حاسمة من طرف اميل بينفنيست.

والشكلانيون الروس هم أول من عزل هذين المفهومين اللذين أطلقوا عليهما الحكاية أو المتن الحكائي («ماوقع فعلا») والموضوع أو المبني الحكائي («الكيفية التي بها يتعرف القارئ على ماوقع» طوماشيفسكي TL). على أن لاكلو Laclos قد سبق أن شعر بوجود هذين المظهرين في العمل، فكتب مقدمتين، فتوطئة المحرر تلج بنا إلى القصة، وتنبيه الناشر يلج بنا إلى الخطاب. وقد كان شلوفسكي يصرح بأن القصة ليست عنصراً فنيا بل مادة سابقة علي الأدب. بينما كان الخطاب وحده بناءا جماليا بالنسبة له. وقد كان يعتقد أنه من الأنسب لبنية العمل أن يأتي حل العقدة، سابقا على العقدة، ولم يكن يرى من الملائم أن يقوم البطل بهذا الفعل بدل الآخر (وقد كان الشكلانيون الروس يدرسون في الواقع هذا وذاك). غير أن المظهرين، القصة والخطاب، أدبيان معا، ولعل البلاغة الكلاسيكية قد اهتمت بهما معا، فكانت القصة من اختصاص L'inventio أي الابتداع (ويتعلق بالدلالة) والخطاب من اختصاص La dispositio أي الانشاء (ويتعلق بالتركيب).

بعد ذلك بثلاثين سنة، انتقل شلوفسكي نفسه، في وثبة من الندم، من النقيض إلى النقيض، مؤكدا أنه «من المستحيل ومن غير المجدي فصل الجزء الحدثي عن تنسيقه التركيبي، إذ أن الأمر يتعلق في كلتا الحالتين بالشيء ذاته أي بمعرفة الظاهرة». ويبدو لنا هذا التأكيد غير مقبول مثله مثل التأكيد

السابق، فهما ينسيان أن العمل له مظهران وليس مظهر واحد. صحيح أن تمييزهما ليس دائما بالأمر السهل، غير أننا نعتقد أنه لفهم وحدة العمل ذاتها، ينبغي أولا عزل هذين المظهرين. وهو ما سنحاوله هنا.

I - السرد من حيث هو قصة

لاينبغي الاعتقاد بأن القصة تعني ترتيبا زمنيا مثاليا، فيكفي أن يوجد أكثر من شخص واحد حتى يصبح هذا الترتيب المثالي أبعد مايكون عن القصة «الطبيعية». والسبب في ذلك هو أنه علينا للحفاظ على ذلك الترتيب أن نقفز عند كل جملة من شخص إلى آخر لنقول ما كان يفعله هذا الشخص الثاني «في تلك الأثناء»، ذلك أن القصة نادرا ماتكون بسيطة، فهي غالبا ماتضم عدة «خيوط» ولاتلتقي هذه الخيوط إلا عند لحظة ما.

والترتيب الزمني المثالي هو بالأحرى طريقة في العرض حاولتها مؤلفات حديثة العهد، ولن يكون ذلك هو مرجعنا في حديثنا عن القصة، فمفهوم القصة، يعني عرضا تداوليا لما وقع، فالقصة إذن مواضعة، وهي لاتوجد على مستوى الأحداث ذاتها، فتقرير شرطي حول حادث يسير بالتحديد وفق معايير هذه المواضعة، فهو يعرض الأحداث بأكثر مايمكن من الوضوح (بينما الكاتب الذي يستقي منها عقدة سرده يكتم جزئية بحيث إن التشويه الذي يقوم به الكاتب في عرضه للأحداث يواجه على وجه التحديد هذه المواضعة ولايواجه الترتيب الزمني، والقصة تجريد إذ أنها تدرك وتحكى دائما من طرف أحد ما، وهي لاتوجد «في ذاتها».

سنميز في القصة بين مستويين، دون أن نبتعد في هذا عن التقليد السائد.

أ - منطق الأفعال (الروائية)

لنحاول أولا أن نتأمل الأفعال الروائية في ذاتها داخل السرد، دون أن نأخذ بعين الاعتبار العلاقة التي تربطها بالعناصر الأخرى، فماهو الإرث الذي خلفته لنا الشعرية الكلاسيكية بهذا الشأن؟

التكرارات: إن جميع التعاليق حول «تقنية» السرد تقوم على ملاحظة بسيطة: ففي كل عمل يوجد ميل إلى التكرار، سواء أتعلق الأمر بالفعل الروائي أم بالشخصيات أم بتفاصيل الوصف. وقانون التكرار هذا الذي يمتد فيجاوز العمل الأدبي بكثير يتحدد في أشكال خاصة عديدة تحمل الاسم ذاته الذي تحمله بعض الصور البلاغية (ولأسباب واضحة). وأحد هذه الأشكال مثلا هو الطباق وهو التقابل الذي يفترض إدراكه وجود جزءين متشابهين في كلا طرفي الطباق، ويمكن أن نقول بأن تتالي الرسائل في رواية «العلاقات الخطيرة» هو الذي يخضع للتقابل، فالقصص المختلفة

تتناوب مع بعضها، والرسائل المتتالية لاتتعلق بالشخصية نفسها، فلو كان كتبها شخص واحد لكان التقابل في المحتوى أو في النغمة.

وهناك شكل آخر من التكرار هو **التدرج**. فعندما تظل العلاقة بين الشخصيات متماثلة على مدى عدة صفحات، فإن خطر الرتابة يترصد رسائل تلك الشخصيات، وهذه مثلا حالة السيدة تورفيل Tourvel، فرسائلها تعبر عن الشعور ذاته على امتداد الجزء الثاني بأكمله، ويتم تجنب الرتابة بفضل التدرج، فكل رسالة من رسائلها تقدم مؤشرا إضافيا على حبها لفالمون Valmont، بحيث يأتي الاعتراف بهذا الحب (رسالة 90) كنتيجة منطقية لما سبقه.

غير أن شكل مبدأ الهوية الأكثر انتشارا هو ما درج الناس على تسميته بالتوازي، وكل تواز يتكون على الأقل من متتاليتين تحملان عناصر متشابهة ومختلفة. وتصبح الاختلافات حادة بفضل العناصر المتشابهة، ذلك أن اللغة كما نعرف تشتغل قبل كل شيء من خلال الاختلافات.

ويمكننا أن نميز صنفين أساسيين من التوازي، توازي خيوط العقدة وهي تخص الوحدات الكبرى للسرد، وتوازي الصيغ التعبيرية («التفاصيل»). لنقدم أمثلة على الصنف الأول، فأحد الرسوم المتوازية يضع الزوج فالمون / تورفيل Valmont / Tourvel مقابل الزوج دانسني /سيسيل Danceny / Cécile. فدانسني يغازل سيسيل طالبا منها حق مكاتبتها، ويقوم فالمون Valmont بغزله على النحو نفسه. ومن الجهة الأخرى، ترفض سيسيل منح دانسني حق مكاتبتها، تماما كما تفعل تورفيل مع فالمون. وتتحدد سمات كل واحد من هؤلاء المشاركين تحديدا واضحا بفضل هذه المقارنة، فعواطف تورفيل تتقابل مع عواطف سيسيل، كما هو الحال بالنسبة لفالمون مع دانسني.

ويتعلق الرسم المتوازي الآخربالزوجين فالمون / سيسيل مرتوي / دانسني / Merteuil Danency وهو يفيد في تأليف الكتاب أكثر مما يفيد في تحديد سمات الأبطال، إذ بدون ذلك ستظل مرتوي Merteuil تفتقر إلى علاقة هامة مع الشخصيات الأخرى. ويمكن أن نلاحظ هنا أن أحد النقائص النادرة في تأليف الرواية هو هذا الإندماج الضعيف للسيدة ميرتوي وسط شبكة العلاقات التي تتم بين الشخصيات، وهكذا لا نتوفر على دلائل كافية عن سحرها الأنثوي الذي يلعب مع ذلك دورا كبيرا في حل العقدة (فلا بيلروش Belleroche ولا بريفان Prévan يحضران حضورا مباشرا في الرواية).

ويرتكز الصنف الثاني من التوازي على التشابه بين صيغ تعبيرية لفظية تتمفصل داخل ظروف متماثلة. هاكم مثلا كيف تنهي سيسيل إحدى رسائلها: «عليَّ أن أنتهي لأن الساعة تقترب من الواحدة، ولن يتأخر السيد فالمون» (رسالة 109). وتختم السيدة تورفيل رسالتها بصورة متشابهة: «أريد عبثا أن أكتب إليك وقتا أطول، لكن هاهي الساعة التي وعد فيها (فالمون) بالمجيء، لقد طردت عنّي فكرة مجيئه كل الأفكار الأخرى»، (رسالة 132)، فهنا تزيد الصيغ والحالات المتشابهة (امرأتان تنتظران عشيقهما الذي هو شخص واحد) من حدة الاختلاف في عواطف عشيقتي فالمون

Valmont وتمثل اتهاما مباشرا ضده.

ويمكن الاعتراض علينا هنا بأن هذا التشابه قد لايثير الانتباه إذ أن المقطعين تفصل بينهما عشرات الصفحات، بل مئات الصفحات، غير أن هذا الاعتراض لايهم سوى دراسة تقع على مستوى الإدراك، بينما نضع أنفسنا دوما على مستوى العمل الأدبي. ومن الخطر أن يعتبر العمل وإدراكه لدى فرد ماشيئا واحدا، فالقراءة الجيدة ليست قراءة «القارئ المتوسط» وإنما هي القراءة التي تحقق أحسن النتائج.

ومثل هذه الملاحظات حول التكرارات مألوفة في الشعرية التقليدية. ولكننا نكاد لانحتاج إلى القول بأن الشبكة المجرّدة التي نقترحها هنا هي من العمومية بحيث لا يصعب أن نميز نمطا من السرد دون آخر، وهذه المقاربة، من جهة أخرى، تفرط في الشكلانية، فهي لاتهتم إلا بالعلاقة الشكلية بين الأفعال المختلفة دون أن تأخذ طبيعة هذه الأفعال بعين الاعتبار، والواقع أن التقابل ليس حتى تقابلا بين دراسة تنصب على «العلاقات» وأخرى تنصب على «الماهيات»، بل بين مستويين من التجريد أولهما يبدو بالغ الإفراط في التجريد.

وهناك محاولة أخرى لوصف منطق الأفعال الروائية، وفيها أيضا تتم دراسة العلاقات التي تقوم بين تلك الأفعال، غير أن درجة عموميتها أقل والأفعال فيها تتحدد سماتها بدقة أكبر. ونحن نقصد هنا طبعا دراسة الحكاية الشعبية والأسطورية، فمن المؤكد أن ملاءمة هذه التحليلات لدراسة السرد الأدبي أكبر مما يعتقد عادة.

وتعود الدراسة البنيوية للفولكلور إلى زمن قريب، ولايمكن القول بأن اتفاقا قد حصل في الساعة الراهنة حول الكيفية التي ينبغي اتباعها لتحليل سرد ما. وستثبت دراسات مقبلة مدى قيمة النماذج الحالية. وفيما يخصنا، سنكتفي هنا، بتطبيق نموذجين مختلفين على القصة المركزية لرواية «العلاقات الخطيرة»، تطبيقا يقوم مقام الإيضاح، وذلك بغاية مناقشة إمكانيات المنهج.

النموذج الثلاثي

وأول منهج سنعرضه هو عبارة عن تبسيط لتصور كلود بريمون CL.Bremond (راجع «الرسالة السردية» مجلة تواصلات، ع 4). والسرد حسب هذا التصور يتكون بكامله من تسلسل سرود صغرى أو من تداخلها، ويتكون كل من هذه السرود الصغرى من ثلاثة عناصر (أو اثنين أحيانا) يكون حضورهما ضروريا وجميع سرود العالم تتكون حسب هذا التصور من التأليفات المختلفة لما يقارب عشرة من سرود صغرى الثابتة التي قد توافق عددا قليلا من المواقف الجوهرية في الحياة، مواقف يمكننا أن نشير إليها بكلمات مثل «خداع»، «تعاقد»، «حماية» الخ.

وهكذا يمكن أن نعرض قصة العلاقات بين فالمون وتورفيل على الشكل التالي:

رغبة فالمون في نيل الاعجاب = مطامح فالمون

اعتراضات مرتوي Merteuil

اعتراضات مردودة.

سلوك الإغراء

تورفيل تمنح تعاطفها = مطامح تورفيل

اعتراضات فولانج Volanges

اعتراضات مردودة

رغبة فالمون في الحب

سلوك الإغراء

حب ترفضه تورفيل

رغبة فالمون في الحب

سلوك الإغراء

حب تقبله تورفيل = مصيبة بالنسبة لتورفيل

هروب من الحب

رغبة فالمون في الحب = انفصال العاشقين

خيانة من جانبه

حب متحقق = إبرام حلف ... الخ

والأفعال التي تؤلف كل مجموعة ثلاثية تتجانس نسبيا وتقبل بسهولة أن تعزل عن غيرها. ويلاحظ أن هناك ثلاثة أصناف من المجموعات الثلاثية : يتعلق الصنف الأول منها بمحاولة (فاشلة أو ناجحة) لتحقيق مشروع (الثلاثيات اليمنى)، ويتعلق الصنف الثاني بـ طموح» والثالث بمصيبة.

النموذج التناظري : قبل أن تستنتج خلاصة ما من هذا التحليل الأول، سنقوم بتحليل ثان يقوم أيضا على المناهج الجارية في تحليل الفولكلور وبالأخص في تحليل الأساطير، ومن غير العدل أن ننسب هذا النموذج الى ليفي — ستروس، لأنه إذا كان قد قدم صورة أولى عنه فمن غير اعتبار هذا المؤلف مسؤولا عن الصيغة المبسطة التي نقدمها هنا. ويفترض بحسب هذه الصيغة أن السرد يمثل الإسقاط التركيبي لشبكة من العلاقات الاستبدالية. فنكتشف إذن داخل مجموع السرد تبعية بين بعض العناصر فنسعى أن نجدها ثانية داخل التتالي. وهذه التبعية هي في معظم الأحوال «تناظر» أي علاقة تناسبية من أربعة حدود (A/B=a/b) ويمكن أن نسلك حسب الترتيب المعاكس، أي أن نحاول ترتيب الأحداث الروائية المتعاقبة بكيفيات مختلفة حتى نكتشف بنية العالم المعروض انطلاقا من العلاقات التي يتم قيامها، وسنسلك هنا حسب هذه الكيفية الثانية وسنكتفي بتتال مباشر وبسيط نظرا لغياب مبدأ قائم بصورة سابقة.

إن القضايا التي نسجلها في اللوحة التالية تلخص خيط العقدة ذاته والعلاقات بين فالمون وتورفيل حتى سقوط تورفيل. ومن أجل متابعة هذا الخيط ينبغي قراءة الأسطر الأفقية التي تمثل الجانب التركيبي للسرد. وينبغي بعد ذلك مقارنة القضايا التي وضعت إحداها فوق الأخرى. (في عمود واحد يفترض فيه أنه محور استبدالي) والبحث عن القاسم المشترك بينها.

فالمون يرغب في نيل الاعجاب	تورفيل تسمح بالإعجاب بها	- مرتوي تحاول وضع الحاجز أمام الرغبة الأولى	- فالمون يرفض نصائح مرتوي
فالمون يسعى إلى الإغواء	تورفيل تمنحه تعاطفها	- فولانج تحاول وضع الحاجز أمام التعاطف	- تورفيل ترفض نصائح فولانج
فالمون يعلن حبه	تورفيل تقاوم	- فالمون يطاردها بعناء	- تورفيل ترفض الحب
فالمون يسعى ثانية إلى الإغواء يحقق الحب	تورفيل تمنحه حبها	- تورفيل تهرب أمام الحب	- فالمون يرفض الحب ظاهريا

لنبحث الآن عن القاسم المشترك لكل عمود، فكل قضايا العمود الأول تتعلق بموقف فالمون تجاه تورفيل. بينما لاتتعلق الثانية على عكس ذلك سوى بتورفيل وتحدد سلوكها أمام فالمون. وليس للعمود الثالث موضوع يشكل القاسم المشترك له بل نجد كل القضايا تصف أفعاله بالمعنى القوي للكلمة، وأخيرا، يتوفر العمود الرابع على محمول مشترك هو الرد والرفض (وهو رد متظاهر به في السطر الأخير). إن العضو الواحد من كل زوج يوجد داخل علاقة تكاد تكون تناقضية، ويمكننا أن نضع الة ضية (كالتالي):

فالمون = الأفعال

تورفيل رد الأفعال

وهذا العرض يبدو مبررا لاسيما أنه يشير بصورة صحيحة إلى العلاقة بين فالمون وتورفيل، والفعل المفاجئ الوحيد لتورفيل، الخ.

وانطلاقا من هذا التحليل هناك عدة خلاصات تفرض نفسها:

1 - يبدو واضحا ألا يكون تتالي الأفعال اعتباطيا في سرد ما، إنما يخضع لمنطق ما، فظهور مشروع يؤدي إلى ظهور عائق، والخطر يؤدي إلى مقاومة أو هروب، الخ، ومن الممكن جدا أن يكون عدد الخطاطات الأساسية محدودا وأن نستطيع تقديم عقدة كل سرد بوصفها تشتق من تلك الخطابات. ولسنا متأكدين من أنه ينبغي تفضيل تقطيع على آخر. ولم يكن في نيتنا أن نحاول اتخاذ قرار بذلك انطلاقا من مثال واحد. وستظهر الأبحاث التي قام بها مختصون في الفولكلور أن أي تقطيع يكون أكثر ملاءمة لتحليل أشكال السرد البسيطة.

إن معرفة هذه التقنيات والنتائج المحققة بفضلها ضرورية لفهم العمل الأدبي، فأن نعرف أن تتاليا ما يخضع لهذا المنطق فهو شيء يتيح ألا نبحث له عن تبرير آخر داخل العمل، وعلينا أن نعرف ذلك المنطق حتى وإن لم يخضع له مؤلف ما، فعدم خضوعه يكتسب كل معناه بالتحديد بالنسبة إلى المعيار الذي يفرضه ذلك المنطق.

2 - وإنه لأمر مقلق أن نحصل من نفس السرد على نتائج مختلفة، فمن جهة أولى، يظهر أن نفس السرد يكون ذابنيات متعددة، وأن التقنيات المطروحة لاتمدنا بأي معيار لاختيار تقنية منها. ومن جهة ثانية، يتم تقديم بعض أجزاء السرد داخل النموذجين بواسطة قضايا مختلفة، على أننا نظل أوفياء للقصة في الحالتين معا، هذه الليونة في القصة تنبهنا إلى الخطر التالي: فإذا ظلت القصة هي ذاتها بينما تتغير بعض أجزائها، فبمعنى ذلك أنها ليست أجزاء فعلية. فكون المكان ذاته في السلسلة يعرف مرة أولى ظهور «مطامح فالمون» ومرة ثانية «تورفيل تسمح بالإعجاب بها» لهو أمر ينبهنا إلى هامش خطير من الاعتباطية ويبرز أننا لانستطيع التأكد من قيمة النتائج التي نحصل عليها.

3 - وهناك نقص في برهنتنا يعود إلى نوعية المثال الذي اخترناه، فمثل هذه الدراسة للأفعال الروائية إنما تطرحه تلك الأفعال كعنصر مستقل داخل العمل، وهكذا نحرم أنفسنا من إمكانية ربطها بالشخصيات، والحال أن رواية «العلاقات الخطيرة» تنتمي إلى صنف من السرد يمكن تسميته بـ «السيكولوجي» وفيه يرتبط عنصرا الأفعال والشخصيات ارتباطا وثيقا، وليست هذه حال الحكاية الشعبية ولا حتى قصص بوكاشيو Bocccace حيث الشخصية ليست في غالب الأحيان سوى اسم يمكن من ربط الأفعال المختلفة (هنا يوجد على أحسن وجه حقل تطبيق المناهج الموجهة لدراسة منطق الأفعال الروائية). وسنرى فيما بعد كيف يمكن تطبيق التقنيات التي ناقشناها هنا على صنف رواية

«العلاقات الخطيرة».

ب — الشخصيات وعلاقاتها.

لقد كتب طوماشفسكي يقول: «إن البطل ليس ضروريا، فبإمكان القصة كنسق من الحوافز، أن تستغني استغناء تاما عن البطل وسماته المحددة» (296TL,p).غير أن هذا التأكيد يبدو لنا مع ذلك متعلقا أكثر بالقصص الخرافية أو على الأكثر بقصص عصر النهضة أكثر منها بالأدب الغربي الكلاسيكي الذي يمتد من «دون كيشوت» إلى يوليسيس». ففي هذا الأدب يبدو أن الشخصية تلعب دورا من الدرجة الأولى وأن عناصر السرد الأخرى تنتظم انطلاقا منها، غير أن هذه ليست حال بعض اتجاهات الأدب الحديث حيث تقوم الشخصية مجددا بدور ثانوي.

وتطرح دراسة الشخصية عدة مشاكل لازال حلها بعيدا، وسنقف عند صنف من الشخصيات تمت دراسته بصورة أحسن نسبيا: وهو الصنف الذي يتحدد تحديدا شاملا بعلاقاته مع الشخصيات الأخرى. وإذا كان معنى كل عنصر من عناصر المؤلف مكافئا لمجموع علاقاته مع العناصر الأخرى، فذلك ليس سببا يجعلنا نعتقد أن كل شخصية تتحدد تحدداً تاما بعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى، غير أن هذه حالة صنف أدبي بعينه وخاصة الدراما، فانطلاقا من الدراما استخلص أ. سوريو نموذجا أول للعلاقات بين الشخصيات وسنستعمله في الشكل الذي منحه إياه غريماس. ورواية «العلاقات الخطيرة» وهي رواية كتبت بطريقة الرسائل، تقترب من وجهة نظر الدراما من عدة أوجه، وذلك النموذج يظل صالحا للتطبيق عليها.

المحمولات الأساسية:

قد تبدو تلك العلاقات للوهلة الأولى مفرطة في التنوع بسبب عدد الشخصيات الكبير، غير أننا سرعان مانلاحظ أنه من السهل أن نختزلها إلى ثلاث علاقات فقط: الرغبة، التواصل والمشاركة. لنبدأ بالرغبة التي تتأكد عند جميع الشخصيات تقريبا. ونجدها، في شكلها الأكثر انتشارا والذي يمكن أن نطلق عليه «الحب» نجدها عند فالمون (تجاه تورفيل، سيسيل، مرتوي، الفيكونتيسة، إميلي، وعند مرتوي تجاه بيلروش، بريفان دانسني) وعند تورفيل وسيسيل ودانسني. والمحور الثاني، وهو أقل ظهورا ولكنه على نفس الجانب من الأهمية هو محور التواصل ويتحقق في «المسارة»، ووجود هذه العلاقة يبرر الرسائل الصريحة المفتوحة والغنية بالمعلومات، كما ينبغي أن تكون بين متسارين. وهكذا يوجد فالمون ومرتوي في الجزء الأول من الكتاب في علاقة مسارة. فتورفيل تتخذ السيدة روزموند مؤتمنة على سرها، وسيسيل تتخذ صوفي أولا ثم مرتوي مؤتمنتين على سرها. وهناك علاقة ثالثة هي التي يمكن أن نطلق عليها المشاركة التي تتحقق عن طريق «المساعدة»، ففالمون يساعد مرتوي مثلا في مشاريعها. ومرتوي تساعد الزوج دانسني / سيسيل أولا وبعد ذلك تساعد فالمون

في علاقته مع سيسيل. ودانسني تساعدها في الأمر ذاته ولكن بصورة غير إرادية. وتحضر هذه العلاقة الثالثة حضورا أقل وتبدو محورا تابعا لمحور الرغبة.

وتتوفر هذه العلاقات الثلاث على قدر كبير من العمومية، فهي حاضرة في صياغة هذا النموذج كما قدمه أ. ج غريماس. غير أننا لانريد أن نثبت أنه ينبغي اختزال جميع العلاقات البشرية في كل السرود إلى علاقات ثلاث. فسيكون ذلك اختزالا مفرطا يمنعنا من أن نحدد بالضبط صنفا سرديا عن طريق هذه العلاقات الثلاث. على أننا نعتقد بالمقابل أن العلاقات ذات دور أساسي بالنسبة لبنية العمل الأدبي. وفي هذا الاتجاه تجد خطواتنا تبريرها.

إننا نتوفر إذن على ثلاث محمولات تدل على علاقات أساسية. وجميع العلاقات أساسية. وجميع العلاقات الأخرى يمكن اشتقاقها من هذه العلاقات الثلاث بمساعدة قاعدتين من قواعد الاشتقاق. وقاعدة مثل هاتين، تصوغ العلاقة بين المحمول الأساسي ومحمول مشتق صياغة صورية. ونحن نفضل هذه الكيفية في عرض العلاقات بين المحمولات على مجرد عدّ هذه العلاقات لأنها أسهل منطقيا، ولأنها من جهة ثانية تخبر بصورة صحيحة عن التحول الواقع في العواطف والذي يقع خلال السرد.

قاعدة التقابل: سنطلق على القاعدة الأولى التي تعتبر منتوجاتها أكثر ذيوعا من غيرها، قاعدة التقابل. فكل واحد من المحمولات الثلاثة يتوفر على محمول يقابله (المقابلة مفهوم أضيق من النفي). وهذه المحمولات المقابلة يقل حضورها في أغلب الأحيان عن حضور المحمولات الإيجابية المرتبطة بها. والحافز على هذا بصورة طبيعية هو أن حضور رسالة ما في حد ذاته دليل على علاقة صداقة. وهكذا فالكراهية، وهي مقابل الحب، هي ذريعة وعنصر أولي أكثر منها علاقة واضحة جيدا. ويمكن ملاحظتها عند الماركيزة تجاه جركور وعند فالمون تجاه السيدة فولانج وعند دانسني تجاه فالمون. والأمر يتعلق دائما بسبب لابفعل حاضر.

والعلاقة التي تقابل المسارة هي أكثر تكررا رغم أنها تظل ضمنية أيضا، فهي الفعل الذي يعمم نشر سر ما ويفشيه، فالسرد الموضوع حول بريفان Prevan مثلا يقوم كله على حق الأسبقية في حكاية الحدث، كما أن العقدة العامة ستحل بحركة مماثلة: ففالمون ودانسني بعده سيذيعان رسائل الماركيزة وسيكون ذلك أخطر عقاب لها. والواقع أن هذا المحمول يحضر أكثر مما نتصور، رغم أنه يظل مستترا: فخطر الانفضاح لدى الناس يحدد جزءاً كبيرا من أفعال كل الشخصيات تقريبا، وأمام هذا الخطر مثلا، سترضخ سيسيل لمراودات فالمون، وفي هذا الاتجاه أيضا سار جزء كبير من تربية السيدة مرتوي، ولهذا الغرض يسعى فالمون ومرتوي باستمرار إلى الاستحواذ على رسائل مشينة (رسائل سيسيل)، فهذه خير وسيلة للإساءة إلى جركور gercourt. ويعرف هذا المحمول عند السيدة تورفيل تحولا شخصيا، فقد أصبح الخوف من كلام الغير داخليا لديها وأخذ يظهر من خلال الأهمية التي توليها لضميرها الخاص. وهكذا فهي لاتندم في آخر الكتاب قبل موتها بقليل على الحب الضائع، إنما تندم على خرق قوانين ضميرها التي توافق في نهاية الأمر الرأي العام وكلام

الآخرين: «وأخيرا أضافت وهي تحدثني عن الكيفية القاسية التي وهبت بها نفسها: «لقد أعتقدت في نفسي الوثوق من الموت وكانت لي الشجاعة على ذلك، أما أن أعيش بعد بؤسي وعاري فذلك مستحيل»، (رسالة 149).

ويجد فعل المساعدة أخيرا ضده في فعل الحيلولة دون المساعدة ومعارضتها، وهكذا يقف فالمون عائقا دون ارتباط مرتوي بـ بريفان ودانسني بسيسيل، وتقف في وجههم السيدة فولانج أيضا.

قاعدة المطاوعة: إن نتائج الاشتقاق الثاني الذي يتم انطلاقا من المحمولات الثلاثة الأساسية هي أقل انتشارا، وتلك النتائج هي عبارة عن الانتقال من الفعل إلى الانفعال، ويمكن أن نطلق على هذه القاعدة قاعدة الانفعال. وهكذا ففالمون يرغب في تورفيل لكنه أيضا مرغوب فيه من طرفها، وهو يكره فولانج وهو مكروه من طرف دانسني، وهو يأتمن مرتوي على سره وهو أمين سر دانسني، وهو يفشي مغامرته مع الفيكونتيسة، غير أن فولانج تعلن أفعالها الخاصة بها، وهو يساعد دانسني وفي الوقت نفسه يكون موضوع معارضة تأتي من فولانج أو من مرتوي، وبعبارة أخرى، فكل فعل إلا وله فاعل ومفعول به، غير أننا لن نغيرهما من مكانيهما، على عكس التحويل اللساني فاعل / منفعل، فالفعل وحده هو الذي يتحول إلى صيغة المجهول، إننا نعامل إذن جميع محمولاتنا كأفعال متعدية.

وهكذا توصلنا إلى اثنتي عشرة علاقة مختلفة نجدها خلال السرد، وقد وصفناها معتمدين على ثلاثة محمولات أساسية وقاعدتين للاشتقاق، ولنسجل هنا أن هاتين القاعدتين ليست لهما وظيفة واحدة: فوجه استعمال قاعدة التقابل هو توليد قضية لايمكن التعبير عنها بكيفية مغايرة (مثلا توليد عبارة «مرتوي تمنع فالمون» من عبارة «مرتوي تساعد فالمون»). أما قاعدة الانفعال فوجه استعمالها هو القرابة بين قضيتين موجودتين (مثل: «فالمون يحب تورفيل» و «تورفيل تحب فالمون»: هذه القضية الأخيرة تظهر حسب قاعدتنا، كاستقاق من الأولى، على الشكل التالي «فالمون يحب من طرف تورفيل»).

الكائن والظاهر: لقد كان هذا الوصف للعلاقات بغض النظر عن تجسيدها في شخصية ما. وإذا لاحظناها من وجهة النظر هذه وجدنا أن تمييزا آخر يوجد داخل كل العلاقات التي عددناها. فيمكن لكل علاقة أن تظهر بوصفها حبا أو مسارة، الخ... لكنها قد تظهر كعلاقة مغايرة تماما، علاقة كراهية ومعارضة، وهكذا. إن المظهر لايلتقي مع جوهر العلاقة ضرورة حتى وإن تعلق الأمر بالشخص نفسه وباللحظة نفسها، علينا إذن أن نسلم بوجود مستويين من العلاقات، مستوى الوجود الحقيقي (الكائن) ومستوى المظهر (الظاهر). (ينبغي ألا ننسى أن هذه الألفاظ تتعلق بإدراك الشخصيات الروائية لابإدراكنا). ويوجد هذان المستويان عند مرتوي وفالمون وجودا واعيا وهما يستعملان النفاق لبلوغ أهدافهما، فمرتوي هي أمينة سر السيدة فولانج وسيسيل في الظاهر، لكنها في الواقع تستغلهما للانتقام من جركور، وكذلك يسلك فالمون مع دانسني.

ويبدو لدى الشخصيات الأخرى هنا الازدواج في علاقاتهما، ومرده هذه المرة ليس إلى

النفاق بل إلى سوء النية أو السذاجة. وهكذا تشعر تورفيل بالحب تجاه فالمون، لكنها لاتجرؤ على الاعتراف بذلك لنفسها وتخفيه وراء مظهر المسارة، وكذلك الأمر بالنسبة لسيسيل ودانسني (في علاقاته مع مرتوي) وهذا يذهب بنا إلى التسليم بوجود محمول جديد لن يظهر سوى بين هذه المجموعة من الضحايا ويقع في مستوى ثانوي بالنسبة للمحمولات الأخرى، وهو محمول حصول الوعي والإدراك. وسيدل هذا المحمول على الفعل الذي يقع عندما تلاحظ الشخصية أن العلاقة التي تربطها بشخصية أخرى ليست هي العلاقة التي كانت تظن.

التحولات الشخصية: لقد أطلقنا نفس الاسم — لنقل «حب أو «مسارة» — على العواطف التي تشعر بها الشخصيات المختلفة والتي غالبا ماتختلف محتوياتها، ولكي نقف على التدرج في هذه المحتويات يمكننا أن ندخل مفهوم التحول الشخصي لعلاقة ما، لقد أشرنا آنفا إلى التحول الذي عرفه الخوف من الإفشاء لدى السيدة تورفيل. ونجد مثالا آخر في تحقق الحب لدى فالمون ومرتوي. ويمكن القول بأن الشخصيات قد فككت بصورة قبلية عاطفة الحب واكتشفت فيها رغبة امتلاك المحبوب والخضوع له في الوقت نفسه. غير أن تلك الشخصيات لم تحتفظ من ذلك سوى بالشطر الأول أي رغبة الامتلاك. وما أن يتم إرضاء هذه الرغبة حتى تعقبها اللامبالاة. وهذا هو سلوك فالمون مع عشيقاته، وسلوك مرتوي أيضا.

لنقم الآن باستخلاص سريع. إننا نحتاج على ما يبدو إلى مفاهيم ثلاثة لوصف عالم الشخصيات. فهناك أولا المحمولات وهو مفهوم وظيفي، مثل «الحب»، «المسارة» الخ. وهناك من جهة ثانية الشخصيات مثل فالمون، مرتوي... ويمكن أن تكون للشخصيات وظيفتان، فتكون إما ذواتا للأفعال التي يتم وصفها بواسطة المحمولات أو موضوعات لها، وسنستعمل لفظ العامل، وهو لفظ نوعي نشير به إلى ذات الفعل وموضوعه في آن واحد. والعوامل والمحمولات وحدات قارة داخل عمل، وما يتغير هو التأليفات بين المجموعتين. والمفهوم الثالث، أخيرا، هو مفهوم قواعد الاشتقاق. وهذه القواعد تصف العلاقات بين المحمولات المختلفة، غير أن الوصف الذي نستطيع القيام به بواسطة هذه المفاهيم يظل ساكنا خالص السكون؛ وحتى نستطيع وصف حركة هذه العلاقات، وحركة السرد كنتيجة لذلك، سندخل سلسلة جديدة في القواعد نطلق عليها قواعد الفعل الروائي تمييزاً لها عن قواعد الاشتقاق.

قواعد الفعل الروائي: تنطلق هذه القواعد من العوامل والمحمولات التي تحدثنا عنها والتي تربط بينها علاقة ما، وهي تعين العلاقات الجديدة التي ينبغي قيامها بين العوامل كنتيجة نهائية. وسنصوغ بعض القواعد التي تنظم رواية «العلاقات الخطيرة» لإيضاح هذا المفهوم الجديد. وتتعلق القواعد الأولى بمحور الرغبة.

<u>القاعدة الأولى</u>، ليكن أوب عاملين، وأيحب ب. إذن أيسلك سلوكا من شأنه أن يجعل تحول هذا المحمول إلى المطاوعة يتحقق أيضا، (أي القضية «أ» يحب من طرف «ب»).

تسعى القاعدة الأولى إلى عكس أفعال الشخصيات العاشقة أو التي تتظاهر بذلك. وهكذا يقوم فالمون، عاشق تورفيل، بكل شيء من أجل أن تحبه هذه الأخيرة بدورها. ويسلك دانسني عاشق سيسيل نفس السلوك، وكذلك الأمر مع مرتوي وسيسيل.

نذكر أنا أدخلنا في النقاش السابق تمييزا بين العاطفة الظاهرة والعاطفة الحقيقية اللتين تشعربهما شخصية تجاه أخرى، أي بين الظاهر والكائن. وسنحتاج إلى هذا التمييز لصياغة قاعدتنا التالية.

<u>القاعدة الثانية</u>: ليكن أوب عاملين، و أ يحب ب على مستوى الكائن لا على مستوى الظاهر. إذا وعى أ بمستوى الكائن فإنه يسلك ضد هذا الحب.

ونجد مثالا على تطبيق هذه القاعدة في سلوك السيدة تورفيل عندما أدركت أنها تعشق فالمون. فقد غادرت القصر فجأة، وأصبحت هي نفسها عائقا دون تحقيق هذا الشعور بالحب. وكذلك الأمر بالنسبة لدانسني عندما اعتقد أن علاقته بمرتوي ليست سوى علاقة مسارة، ففالمون يدفعه إلى التخلي عن هذه العلاقة مظهرا له أنها علاقة حب شبيه بذلك الذي يكنه لسيسيل. وقد أشرنا إلى أن «الإفشاء» الذي تفترضه هذه العلاقة هو وقف على مجموعة من الشخصيات يمكن أن نطلق عليها اسم «الضعفاء». ففالمون ومرتوي اللذان لا ينتميان إلى هذه المجموعة ليس بوسعهما «الوعي بالاختلاف» بين المستويين إذ أنهما لم يفقدا قط هذا الوعي.

لنمر الآن إلى العلاقات التي أشرنا إليها باسم المشاركة، وهو اسم نوعي، وسنصوغ هنا القاعدة التالية:

<u>القاعدة الثالثة</u>: ليكن أوب وج عوامل ثلاثة وليكن بين أوب علاقة ما ب ج. إذا ما وعى أ بأن علاقة ب /ج تماثل علاقة أ.ج، فإنه سيتصرف ضد ب.

لنشر في البداية إلى أن هذه العلاقة لا تعكس فعلا «مسلما به» ف أ قد كان بإمكانه أن يقوم بفعل ضد ب. ويمكن أن نمثل على ذلك بأمثلة عدة. فدانسني يحب سيسيل ويعتقد أن فالمون يسارها، فيطلب منه المبارزة. كما أن فالمون يعتقد أنه مؤتمن على سر مرتوي ولا يظن أن دانسني قد تكون له نفس العلاقة، وما أن يعرف ذلك حتى يسلك ضد دانسني (بمساعدة سيسيل). ومرتوي التي تعرف هذه القاعدة، تستعملها للتأثير على فالمون، وهذه هي الغاية من توجيهها رسالة لفالمون من أجل أن توضح أن بيلروش قد استحوذ على بعض الخيرات التي كان فالمون يعتقد أنه مالكها الوحيد، وهنا يكون رد الفعل سريعا.

ويمكن أن نلاحظ أن عدة أفعال معارضة وأفعال مساعدة لا تفسرها هذه القاعدة. لكننا إذا نظرنا عن كثب إلى هذه الأفعال، لاحظنا أنها في كل مرة تكون نتيجة لفعل آخر ينتمي إلى المجموعة من العلاقات التي تتمحور حول الرغبة. وإذا ساعدت مرتوي دانسني في غزو سيسيل فلأنها تكره جركور، وفي هذا وسيلة للانتقام بالنسبة إليها، وللأسباب ذاتها تساعد فالمون في محاولته تجاه سيسيل، وإذا منع فالمون دانسني من مغازلة السيدة مرتوي فلأنه هو الذي يرغب فيها. وأخيرا اذا

ساعد دانسني على الارتباط بسيسيل فلأنه يعتقد أنه بذلك يقترب من سيسيل التي يعشقها، وهكذا نلاحظ أيضا أن أفعال المشاركة هذه هي أفعال واعية لدى الشخصيات «القوية» (فالمون و مرتوي)، بينما تظل غير واعية (وغير إرادية) لدى الشخصيات «الضعيفة».

لنمر الآن إلى المجموعة الأخيرة من العلاقات التي أشرنا إليها وهي علاقات التواصل. وهي القاعدة الرابعة:

<u>القاعدة الرابعة</u>: ليكن أوب عاملين، وب مؤتمن على سر أ. إذا ما أصبح أ عامل قضية تولدت عن القاعدة الأولى، فإنه يغير المؤتمن على سره (وغياب المؤتمن على السر يعتبر حالة قصوى من المسارة).

ولإيضاح القاعدة الرابعة، يمكن أن نذكر أن سيسيل تغير المؤتمنة على سرها بمجرد ما تبدأ علاقتها مع فالمون (السيدة مرتوي بدل صوفي)، كما أن تورفيل التي وقعت في عشق فالمون تأتمن السيدة روزموند على سرها، وقد كفت وللسبب ذاته ولكن بدرجة أقل عن مسارة السيدة فولانج، وقد أدى حب دانسني لسيسيل، أدى به إلى مسارة فالمون، غير أن ارتباطه بمرتوي يوقف هذه المسارة. وهذه القاعدة نفرض تضبيقات أخرى فيما يتعلق بفالمون ومرتوي إذ أن هاتين الشخصيتين ليس بإمكانهما أن تتسارا إلا فيما بينهما. ولذلك فكل تغيير في المؤتمن على السر يعني توقف كل مسارة. وهكذا تتوقف مرتوي عن المسارة عندما يصبح فالمون مصرا على رغبته في الحب. كما أن فالمون يوقف مسارته في اللحظة التي تفصح مرتوي عن رغباتها الخاصة التي تختلف عن رغباته. والعاطفة التي تحرك مرتوي في الجزء الأخير هي رغبة الامتلاك. وهنا نوقف تتالي القواعد التي تقوم بتوليد سرد روايتنا لنصوغ بعض الملاحظات.

1 - لنحدد أولا مدى قواعد الأفعال: فهي تعكس القوانين التي تحكم حياة مجتمع ما، مجتمع شخصيات روايتنا، ولا يظهر في الصياغة أن الأمر يتعلق بشخصيات خيالية فعلية، فبالإمكان بواسطة قواعد مماثلة وصف العادات والقوانين الضمنية لكل مجموعة متجانسة من الأشخاص. وبالإمكان أن يكون للشخصيات ذاتها وعي بهذه القواعد، ذلك أننا نوجد على مستوى القصة لا على مستوى الخطاب، فالقواعد كما تمت صياغتها توافق الخطوط الكبرى للسرد دون تحديد كيفية تحقق كل من الأفعال المرسومة، ونظن أن هذا الملء للرسم يمكن أن يتم وصفه بواسطة تقنيات تخبر عن «منطق الأفعال» هذا الذي تحدثنا عنه سابقا.

ويمكن أن نسجل من جهة أخرى أن هذه القواعد لا تختلف اختلافا محسوسا عن الملاحظات التي تم إبداؤها حول رواية «العلاقات الخطيرة». وهذا يؤدي بنا إلى أن نعرض لمشكلة القيمة التفسيرية لعرضنا: فمن الواضح أن الوصف الذي لا يستطيع أن يمنحنا في الوقت نفسه انفتاحا على التأويلات الحدسية التي نضفيها على السرد، وصف يخطئ هدفه. فيكفي أن نترجم قواعدنا إلى لغة عادية لنرى اقترابها من الأحكام التي غالبا ما أصدرت حول الجانب الأخلاقي في رواية «العلاقات الخطيرة». فالقاعدة الأولى التي تمثل الرغبة في فرض الإرادة الذاتية على إرادة الآخر مثلا، قد سجلها

تقريبا أغلب النقاد الذين أولوها بوصفها «إرادة القوة» أو «ميثولوجيا الذكاء». ويبدو لنا إضافة إلى ذلك أن ارتباط الحدود التي استعملناها في تلك القواعد بأخلاق ما، شيء على جانب كبير من الدلالة، ذلك أنه يمكن أن نتخيل بسهولة سردا تكون فيه هذه القواعد ذات طبيعة اجتماعية أو صورية، الخ ...

2- يتطلب الشكل الذي أضفيناه على تلك القواعد تفسيرا خاصا، فقد يؤاخذنا البعض بأننا صغنا أمورا عادية صياغة شبه علمية، فماذا نقول: «أيسلك بحيث يتحقق أيضا تحول هذا المحمول إلى مطاوع» عوض القول: «فالمون يفرض إرادته على تورفيل»؟ غير أننا نعتقد أن رغبتنا في أن نجعل تأكيد اتنا دقيقة وواضحة ليس نقيصة في حد ذاته، بل نؤاخذ أنفسنا بكوننا لسنا دائما على قدر كاف من الدقة، ويحفل تاريخ النقد الأدبي بأمثلة من التأكيدات المغرية في الغالب، لكنها تقود البحث إلى طريق مسدود بسبب عدم دقة مصطلحها. فشكل «القواعد» الذي أضفيناه على خلاصاتنا يمكن من اختيارها بتوليد تحولات متتالية في السرد.

ومن جهة أخرى فإن تدقيقا كبيرا للصياغات قد يتيح المقارنة المقبولة بين القوانين التي تحكم عوالم كتب مختلفة. لنأخذ مثالا، فشلوفسكي قد صاغ في أبحاثه عن السرد القاعدة التي ستتيح في رأيه الإخبار عن حركة العلاقات البشرية عند بواردو(Roland Amoureux) Boirde وعند بوشكين (Eugène Onéguine) وهي: «إذا كان أيحب ب، ف ب لا يحب أ، وعندما يأخذ ب يحب أ فـ أ لم يعد يحب ب» (T.L.P.171). وكون هذه القاعدة ذات صياغة تشبه قواعدنا، فذلك يتيح لنا مقارنة سريعة بين عوالم هذه المؤلفات.

3- وللتحقق من القواعد التي تمت صياغتها بهذه الصورة، ينبغي طرح سؤالين: هل يمكن توليد كل الأفعال داخل الرواية بواسطة هذه القواعد؟ وهل توجد في الرواية جميع الأفعال التي تم توليدها بواسطة هذه القواعد؟ ينبغي للإجابة عن هذا السؤال الأول أن نذكر بأن القواعد التي تمت صياغتها هي عبارة عن أسئلة لا أوصافاً جامعة، وسنبرز من جهة أخرى في الصفحات التالية دوافع بعض الأفعال التي تتوقف على عوامل أخرى في السرد. وفيما يخص السؤال الثاني، لا نعتقد أن الجواب بالنفي سيشكك في قيمة النموذج المقترح، فنحن نحدس عندما نقرأ رواية ما، بأن الأفعال الموصوفة تصدر عن منطق ما، ويمكننا أن نقول عن أفعال أخرى لا تنتمي إلى تلك الرواية، أنها تخضع لذلك المنطق أو لا تخضع له، وبعبارة أخرى فنحن نشعر من خلال كل عمل، ذلك العمل الذي ليس سوى كلام، بوجود لغة ليس العمل سوى أحد تحققاتها. ومهمتنا بالتحديد هي دراسة هذه اللغة. ومن هذا المنظور فقط يمكننا تصور مسألة اختيار العمل لتحولات تقع للأشخاص دون تحولات أخرى، بينما تخضع كلها لمنطق واحد.

II - السرد بوصفه خطابا

حاولنا، إلى حد الآن، أن نغض النظر عن كوننا نقرأ كتابا، وعن كون القصة المقدمة لا تنتمي إلى «الحياة»، وإنما تنتمي إلى هذا العالم الخيالي الذي نعرفه من خلال الكتاب. ولكي نستكشف القسم الثاني من المشكل، فإننا سننطلق من منطلق عكسي: سنعتبر السرد من حيث هو خطاب وحسب، من حيث هو كلام واقعي موجه من طرف السارد إلى القارئ.

وسوف نفصل في طرائق الخطاب بين مجموعات ثلاث: زمن السرد الذي يتم التعبير من خلاله عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ ومظاهر السرد أو الكيفية التي تدرك بها القصة من طرف السارد؛ وأنماط السرد التي تتوقف على نوع الخطاب المستعمل من طرف السارد من أجل إبلاغنا القصة.

أ - زمن السرد

يرجع السبب في طرح مشكل تقديم الزمن داخل السرد، إلى عدم التشابه بين زمانية القصة وبين زمانية الخطاب. فزمن الخطاب هو، بمعنى من المعاني، زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد. ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر، وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم. من هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث، حتى وإن أراد المؤلف اتباعه عن قرب. غير أن ما يحصل، في أغلب الأحيان، هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي «الطبيعي» لكونه يستخدم التحريف الزماني لأغراض جمالية.

التحريف الزماني: كان الشكلانيون الروس يرون في التحريف الزماني سمة الخطاب الوحيدة المميزة له عن القصة؛ ولذلك جعلوا تلك السمة في مركز أبحاثهم. نورد، بهذا الصدد، نصا من كتاب «سيكولوجية الفن» الذي ألفه لف فيكوتسكي Lev Vygotski عام 1925، ولكنه لم ينشر إلا منذ عهد قريب: لقد سبق أن عرفنا أن أساس اللحن الموسيقي هو الترابط الديناميكي للأصوات التي تكونه. كذلك الشأن في البيت الشعري الذي ليس مجرد مجموع الأصوات المكونة له، بل هو تتابعها الديناميكي، إنه نوع من التضايف. وكما أن صوتين أو كلمتين يشكلان، مركبين أو متتابعين، علاقة تتحدد بأتمها، بنظام تتابع العناصر، كذلك تترتب عن حدثين أو سلسلة أحداث روائية، حين يتم تأليفها، علاقة تضايف ديناميكية جديدة تتحدد بكاملها، بنظام تتابع الأحداث وترتيبها. وهكذا، إذا كان لدينا ثلاثة أصوات أ، ب، جـ، وثلاث كلمات أ، ب، جـ، وثلاثة أحداث أ، ب، جـ، فإن معناها ودلالتها سوف يتغيران كلية، إذا ما رتبناها مثلا على النحو التالي: ب، جـ، أ؛ وب، أ، جـ. لنتخيل تهديدا بالقتل تحقق فحصلت جريمة القتل فعلا. إن الانطباع الذي يتكون لدى القارئ إذا ما تم إخباره بهذا التهديد وترك جاهلا بتحقق هذا التهديد ولم يخبر بجريمة القتل إلا بعد ترقب متوتر، إن الانطباع الذي نكونه لدى القارئ بهذه الطريقة هو غير الانطباع الذي يتكون لديه إذا ما بدأ المؤلف

السرد باكتشاف الجثة، ثم روى بعد ذلك، في ترتيب زمني عكسي، القتل والتهديد بالقتل. نتيجة ذلك أن ترتيب الأحداث داخل السرد، وتركيب الجمل، وتأليف التمثلات والصور، وتسلسل الأحداث، والأفعال وردود المتجاورين، النتيجة هي أن ذلك كله يخضع، هو نفسه، لنفس قوانين البناء الجمالي التي يخضع لها تركيب الأصوات في اللحن الموسيقي، والكلمات في البيت الشعري» (ص. 196).

نجد في هذا النص إحدى الخصائص الرئيسية للنظرية الشكلانية، بل وأيضا لنظرية الفن الذي كان معاصرا لها: أهمية طبيعة الأحداث ضئيلة، والشيء الوحيد الذي يكتسي أهمية كبرى هو العلاقات القائمة بين الأحداث (وفي حالتنا هذه تتمثل هذه العلاقات في صورة التتابع الزمني). لقد كان الشكلانيون إذن يهملون السرد من حيث هو قصة، ولم يكونوا يهتمون سوى بالسرد من حيث هو خطاب. وبوسعنا أن نقارب بين هذه النظرية وبين نظرية المخرجين السينمائيين الروس في تلك الفترة: فترة السنوات التي كان يعتبر فيها التوضيب (المونطاج) هو العنصر الفني في شريط سينمائي ما بالمعنى الخاص للكلمة.

لنلاحظ، عابرين، أن الامكانيتين اللتين رسم خطوطهما الأولى فيكوتسكي Vygotski، قد تحققتا في مختلف أشكال الرواية البوليسية. فالرواية ذات اللغز تبتدئ بنهاية إحدى القصص المحكية لكي تصل إلى بدايتها. أما رواية الرعب فهي، على العكس من ذلك، تبدأ بالإخبار بالتهديدات، وتنتهي في الفصل الأخير من الكتاب باكتشاف الجثث.

التسلسل، التناوب، التضمين: تتعلق الملاحظات السابقة بالترتيب الزمني داخل قصة واحدة، ولكن أشكال السرد الأشد تعقيدا تشتمل على قصص كثيرة. فبإمكاننا أن نسلم، في حالة رواية العلاقات الخطيرة، بوجود ثلاث قصص تحكي مغامرات فالمون Valmont مع السيدة تورفيل Tourvel ومع سيسيل Cécile ومع السيدة مرتوي Merteuil. ووضع هذه القصص بعضها بالنسبة لبعض أو ترتيبها، يكشف لنا مظهرا آخر من مظاهر السرد.

إن القصص يمكن لها أن تترابط بطرق مختلفة. والحكاية الشعبية والمجموعات القصصية القصيرة، سبق لهما أن عرفتا صورتين من صور هذا الترابط، وهما التسلسل Enchaînement، والتضمين Enchaîssement . يقوم التسلسل في مجرد رصف مختلف القصص ومجاورتها: بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية. وما يضمن الوحدة في هذه الحالة، هو التشابه في بناء كل قصة؛ مثلا إخوة ثلاثة يرتحلون بحثا عن شيء ثمين، حال كون كل رحلة تشكل قاعدة ومنطلقا لإحدى القصص.

والتضمين هو إدخال قصة في قصة أخرى. وعلى هذا النحو فإن جميع الحكايات في ألف ليلة وليلة، توجد مضمنة في الحكاية التي تدور حول شهرزاد. هنا نرى أن هذين النوعين من أنواع التأليف القصصي يمثلان إسقاطا دقيقا للعلاقتين التركيبيتين الأساسيتين وهما العطف Coordination والتبعية Subordination.

إلا أن هناك نوعا ثالثا من أنواع التأليف القصصي يمكننا أن نسميه التناوب Alternance. وهو يقوم في حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب أي بإيقاف إحداهما طورا والأخرى طورا آخر، ومتابعة إحداهما عند الإيقاف اللاّحق للأخرى. طبعا إن هذا الشكل يميز الأجناس الأدبية التي فقدت كل صلة مع الأدب الشفوي: لأن هذا الأخير لا يستطيع أن يحتمل التناوب. ونحن نجد مثالا مشهورا للتناوب في رواية «القط مور» (Le Chat Murr) لهوفمان (Hoffmann)، والتي يتناوب فيها السرد الذي يقوم به القط مع السرد الذي يقوم به الموسيقار، وكذلك «حكاية الآلام» Récit des souffrances، لكير كجارد.

اثنان من أشكال التأليف القصصي هذه، يظهران في رواية العلاقات الخطيرة Les Liaisons dangeureuses. فمن جهة تتناوب قصتا تورفيل Tourvel وسيسيل Cécile طوال السرد؛ ومن جهة أخرى تندرج وتُضَمَّن هاتان القصتان معافي قصة الزوجين مرتوي Merteuil وفالمون Valmont. إلا أن هذه الرواية لا تتيح، لما لها من بناء محكم، أن نضع حدودا فاصلة دقيقة بين القصص التي تتضمنها: فالانتقالات فيها مخفية، وحل عقدة كل منها يفيد في تنمية اللاحقة. وهي، بالإضافة إلى ذلك، تترابطة فيما بينها بواسطة صورة فالمون Valmont الذي يعقد صلات وثيقة مع كل من البطلات الثلاث. وهناك صلات أخرى متعددة بين هذه القصص، تتحقق بواسطة شخصيات ثانوية تؤدي وظائف معينة في كثير من القصص. فمثلا فولانج Volanges، والدة سيسيل Cécile، هي صديقة لمرتوي Merteuil وإحدى قريباتها، وهي في الوقت نفسه مستشارة لتورفيل Tourvel. والسيدة روزموند Rosemonde تستضيف عندها تورفيل وسيسيل وأمها على حد سواء. وجركور Guercourt، وهو عاشق قديم لمرتوي، يريد الزواج من سيسيل الخ. فكل شخصية يمكن لها أن تجمع بين وظائف متعددة.

ويمكن للرواية أن تشتمل، إلى جانب القصص الرئيسية، على قصص أخرى ثانوية لا تفيد عادة، سوى في تمييز خصائص شخصية من الشخصيات. إن هذه القصص (تلك التي تتعلق بمغامرات فالمون Valmont داخل قصر الكونتيسة، أو مع إميلي Emilie، وقصص بريفان Prévan مع «الحبيبين اللذين لا يفترقان»، وقصص المركيزة مع بريفان Prévan أو مع بيلروش Belleroche) وهي، في حالتنا هذه، أقل اندماجا، في مجموع الرواية، من القصص الرئيسية، ونحن نحس بها وكأنها «مُضَمَّنة» فيها.

زمن الكتابة، زمن القراءة. يضاف إلى هذه الأزمنة الخاصة بالشخصيات، الأزمنة التي تقع كلها ضمن نفس المنظور، يضاف إليها زمنان ينتميان إلى مستوى مختلف: زمن التلفظ (الكتابة)، وزمن الإدراك (القراءة). ويصبح زمن التلفظ عنصرا أدبيا، منذ اللحظة التي يتم فيها إدخاله في القصة: أي في الحالة التي يحدثنا فيها السارد عن سرده الخاص، عن الزمن الذي يتوفر لديه لكتابة هذا السرد وحكايته لنا. ويتجلى هذا النوع من الزمانية، في أغلب الأحيان، في سرد يعلن عن نفسه من حيث هو كذلك. لنتذكر مثلا الاستدلال الشهير الذي قدمه ترستام شانداي Shandy Tristram حول عجزه عن إنهاء سرده. وهناك حالة قصوى هي التي يكون فيها زمن التلفظ هو الزمانية الوحيدة

الحاضرة في السرد: في هذه الحالة يعود السرد على ذاته كلية فيصير سرداً لسرد. وزمن القراءة الذي هو زمن لا ينعكس irréversible، هو الذي يحدد إدراكنا للمجموع؛ ولكنه قد يكون أيضا عنصرا أدبيا شريطة أن يأخذه المؤلف في حسبانه داخل القصة؛ كأن يقال مثلا في بداية أول صفحة بأن الساعة هي العاشرة صباحا، وأن يقال في الصفحة التالية إن الساعة هي العاشرة وخمس دقائق. وهذه الطريقة الساذجة في إدخال زمن القراءة في القصة، ليست هي الطريقة الممكنة الوحيدة: توجد طرق أخرى لا نستطيع الوقوف عندها هنا، ونكتفي فقط بالقول بأننا نمس هنا مشكلة الدلالة الجمالية لأبعاد العمل الأدبي.

ب - مظاهر السرد

إننا، ونحن نقرأ عملا أدبيا تخييليا، لا ندرك الأحداث التي يصفها إدراكا مباشرا. ففي ذات الوقت الذي ندرك فيه هذه الأحداث ندرك أيضا، وإن بكيفية مختلفة، الإدراك الحاصل عنها لدى الذي يحكيها. وإذ نستخدم عبارة مظاهر السرد فإننا نحيل بها على مختلف أنواع هذه الإدراكات التي يمكن التعرف عليها داخل السرد (آخذين كلمة مظهر aspect هنا بمعنى قريب من معناها الاشتقاقي وهو «الرؤية» أو «النظرة»). وبكيفية أكثر تحديدا، نقول إن المظهر aspect يعكس العلاقة بين ضمير الغائب (هو) il (في القصة) وبين ضمير المتكلم (أنا) je (في الخطاب)، أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد.

لقد اقترح جون بويون J. Pouillon تصنيفا لمظاهر السرد، نحتفظ به هنا، مع بعض التعديلات الطفيفة. إن هذا الإدراك الداخلي يتخذ أصنافا ثلاثة:

السارد > الشخصية الروائية. (الرؤية «من الخلف»). وهذه الصيغة هي التي يستعملها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان. في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية. وهو لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة: إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله. فليس لشخصياته الروائية أسرار. لهذا الشكل طبعا، درجات مختلفة. وقد يتجلى تفوق السارد علما إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية (التي قد تكون غير واعية برغباتها) وإما في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد (وذلك ما لا تستطيعه أي من هذه الشخصيات)، وإما في مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها. وهكذا فإن تولستوي في أقصوصته الموتى الثلاثة Trois morts يحكي بالتتابع، قصة موت امرأة أرستوقراطية، ثم موت فلاح، ثم موت شجرة. ولم تكن أي من هذه الشخصيات الثلاث قد أدركت هذه القصص الثلاث مجتمعة: فنحن إذن أمام وجه من وجوه أو مظهر من مظاهر الرؤية «من الخلف».

السارد = الشخصية الروائية (الرؤية «مع»). هذا الشكل الثاني من مظاهر السرد منتشر أيضا في الأدب وخاصة في العصر الحديث. وفي هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية، وهنا أيضا

يمكن القيام بتمييزات كثيرة. فمن جانب يمكن القيام بالسرد بواسطة ضمير المتكلم المفرد (الشيء الذي يبرر هذه الطريقة التي يتساوى فيها السارد مع الشخصية الروائية معرفة) أوبضمير الغائب، ولكن، دائما، بحسب الرؤية التي تكونها نفس الشخصية عن الأحداث: وطبعا فالنتيجة ليست واحدة؛ فنحن نعرف أن كافكا قد بدأ كتابة روايته القصر Château بضمير المتكلم المفرد، وأنه لم يغير الرؤية إلا في مرحلة متأخرة جدا، حيث انتقل إلى كتابتها بضمير المفرد المذكر الغائب، ولكن، دائما، حسب مظهر «السارد = الشخصية الروائية». ومن جهة أخرى يمكن للسارد أن يتبع ويتعقّب شخصية واحدة أو شخصيات كثيرة (والتغييرات قد تكون منهجية منظمة وقد لاتكون كذلك). وأخيرا قد يتعلق الأمر بسرد واع من طرف شخصية روائية، أو «بتشريح» لدماغها كما هي الحال في العديد من روايات فولكنر Faulkner. وسنعود لاحقا إلى هذه الحالة.

السارد < الشخصية. (الرؤية «من الخارج»). في هذه الحالة الثالثة يعرف السارد أقل مما تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية. وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه... الخ، لا أكثر. لكنه لا ينفذ إلى أي ضمير من الضمائر. طبعا إن هذه «النزعة الحسية» الخالصة لا تعدو أن تكون مواضعة، ذلك لأن سردا ينحصر في مستوى مثل هذا الوصف الحسي الخارجي غير معقول، ولكنه موجود كنموذج لضرب من ضروب الكتابة. وضروب السرد التي من هذا النوع أقل بكثير من أنواع السرد الأخرى، والاستخدام المنهجي المنظم لهذه الطريقة لم يتم إلا في القرن العشرين. ونورد فيما يلي مقطعا يوضح الخصائص المميزة لهذه الرؤية:

«مر نيد بومونت Ned Beaumont أمام مادفيغ Madvig، وأطفأ عقب سيجارته في مر مدة من نحاس وأصابعه ترتعد.

وظل مادفيغ مثبتا نظره في ظهر الشاب إلى أن اعتدل واستدار» [وكشَّر] الرجل الأشقر عندئذ تكشيرة ودودة وحانقة في الآن ذاته» (D. Hammet, la clé de verre)

فنحن لا نستطيع، حسب مثل هذا الوصف، أن نعرف ما إذا كانت هاتان الشخصيتان الروائيتان في علاقة صداقة أم عداوة، في حالة رضى أو استياء، ولانستطيع، أقل من ذلك، أن نعرف ما تفكران فيه وهما تقومان بهذه الحركات. بل حتى تسميتها لاتتم إلا مرة واحدة: اختير أن يقال «الرجل الأشقر»، و «الشاب». فالسارد إذن شاهد لا يعرف شيئا، بل أكثر من ذلك، إنه لا يريد أن يعرف شيئا. ومع ذلك فالموضوعية ليست مطلقة كما أريد لها («فالتكشيرة ودودة وحانقة»).

مظاهر كثيرة لنفس الحدث: لنعد الآن إلى النوع الثاني من مظاهر السرد، وهو الذي يكون فيه السارد مالكا لنفس المقدار من المعرفة التي تملكها الشخصيات الروائية. لقد قلنا إن السارد بوسعه أن ينتقل من شخصية إلى أخرى؛ ولكن علينا أيضا أن نميز بين ما إذا كانت هذه الشخصيات تحكي (أو ترى) نفس الحدث أم أحداثا مختلفة. في الحالة الأولى نحصل على نتيجة خاصة نستطيع أن نسميها «رؤية مجسمة» «stéréoscopique». إذ أن تعدد الإدراكات، يعطينا، بالفعل، رؤية أكثر تعقيدا عن الظاهرة التي يتم وصفها، ومن جهة أخرى يسمح لنا بوصف نفس الحدث بتركيز انتباهنا على

الشخصية الروائية التي تدركه لأننا نعرف القصة من قبل.

لنعد من جديد إلى رواية «العلاقات الخطيرة». كانت الروايات المكونة من الرسائل في القرن الثامن عشر تستخدم هذه التقنية العزيزة على فولكنر، والتي تقوم في حكي نفس القصة مرات كثيرة ولكن من وجهات نظر شخصيات مختلفة. فقصة العلاقات الخطيرة تُحكَى بأكملها مرتين، بل ثلاث مرات في أغلب الأحيان. ولكننا إذا نظرنا إلى أشكال هذا السرد المعاد عن قرب، فإننا نكتشف، ليس فحسب أنها تعطينا رؤية مجسمة عن الأحداث، بل وأنها أيضا مختلفة كيفيا. «لنتذكر» باختصار هذا التتابع.

الكائن والظاهر l'être et le paraître. تعرض أمامنا القصتان المتناوبتان، منذ البداية، تحت أضواء مختلفة: سيسيل تحكي بسذاجة تجاربها لصوفي Sophie، بينما تقوم مرتوي بتأويل هذه التجارب في رسائلها إلى فالمون Valmont؛ ومن جهة أخرى يخبر فالمون المركيزة عن تجاربه مع تورفيل Tourvel، التي تكاتب هي نفسها فولانج Volanges. فمنذ البداية يمكننا أن ندرك الثنائية التي سبق أن لاحظناها في مستوى العلاقات بين الشخصيات الروائية: تعطينا تصريحات فالمون معلومات عن سوء النية التي تدسها تورفيل في وصفها؛ نفس الشيء بالنسبة لسذاجة سيسيل. ومع قدوم فالمون إلى باريز ندرك حقيقة دانسني Danceny وأفعاله. وفي نهاية القسم الأول من الرواية تكون مرتوي هي نفسها التي تقدم روايتين لقضية بريفان Prévan: الأولى عن جوهر هذه القضية، والثانية عن الكيفية التي تبدو بها في أعين الناس. فالأمر يتعلق، من جديد، بالتعارض بين المستوى الظاهري والمستوى الواقعي أو الحقيقي.

ونظام تقديم هاتين الروايتين ليس إجباريا، ولكنه مستخدم لأهداف مختلفة. فعندما يتقدم سرد فالمون ومرتوي سرد الشخصيات الروائية الأخرى، فإننا نقرأ هذا الأخير كما لو أنه إخبار عن الذي يكتب الرسالة. وفي الحالة العكسية يوقظ فينا السرد المتعلق بالمظاهر الخارجية فضولا. فننتظر تأويلا أعمق لذلك.

إننا نرى أن مظهر السرد الذي ينتمي الى ما هو «كائن» «être» يقترب من الرؤية «من الخلف»، (ينتمي إلى حالة: السارد > الشخصية الروائية). فحتى وإن تكن الرواية محكية من طرف عدة شخصيات روائية فإن بعضها قادر، مثلها في ذلك مثل المؤلف، على أن يكشف لنا عما يفكر فيه الآخرون أو يحسون به.

تطور مظاهر السرد. إنها مظاهر، ما لبثت أن أدخلت تعديلات على قيمتها وذلك منذ عصر لاكلو Laclos. فقد أخذت الطريقة المصطنعة التي تقوم في عرض القصة من خلال إسقاطاتها أو انعكاساتها في وعي شخصية روائية، أخذت هذه الطريقة تستعمل أكثر فأكثر خلال القرن التاسع عشر، وسوف تصير، بعد أن أعطاها هنري جيمس Henry James طابعا منهجيا منظما، قاعدة إلزامية في القرن العشرين. ومن جهة أخرى فإن وجود مستويين مختلفين كيفيا، هو ميراث منحدر من أزمة أقدم: فعصر الأنوار كان يطرح مطلب التصريح بالحقيقة. وسوف تقتصر الرواية اللاحقة

على صيغ كثيرة بمستوى «الظاهر» «paraître»، دون إدعاء بلوغ صيغة تكون هي وحدها الصيغة الحقة. وينبغي أن نقول إن رواية «العلاقات الخطيرة» تتميز، إيجابيا، عن كثير من الروايات الأخرى لهذا العصر، بفضل الكتمان أو الإخفاء الذي قدم به فيها مستوى «الكائن» «être» هذا. فحالة فالمون في نهاية الكتاب، تترك القارىء حائرا. وفي هذا الاتجاه سار القسم الأعظم من أدب القرن التاسع عشر.

ج - أنماط السرد:

كانت مظاهر السرد التي سبق الحديث عنها تتعلق بالكيفية التي تم بها إدراك القصة من طرف السارد. أما أنماط السرد فهي تتعلق بالكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها، وعلى هذه الأنماط نحيل عندما نقول إن كاتبا «يبين» لنا الأشياء، بينما لا يفعل كاتب آخر سوى أنه «يقول» ها. وهناك نمطان رئيسيان من أنماط السرد. التمثيل أو العرض représentation والحكي narration. وهذان النمطان يقابلان في مستوى أكثر عينية، المفهومين اللذين مرا بنا سابقا: الخطاب، والقصة.

يمكننا أن نفترض أن لهذين النمطين في السرد المعاصر، مصدرين مختلفين: القصة التأريخية la chronoque والدراما le drame. والقصة التأريخية هي، حسب ما يظن، حكي خالص، يكون فيه المؤلف مجرد شاهد ينقل الوقائع ويخبر عنها. والشخصية الروائية هنا لا تتكلم؛ والقواعد المتبعة في هذه الحالة هي قواعد الجنس الأدبي التاريخي. وعلى العكس من ذلك، فالقصة، في الدراما، لا تنقل خبرا، إنها تجري أمام أعيننا (حتى وإن كنا فقط نقرأ المسرحية). فليس هناك حكي، والسرد يوجد متضمنا في ردود الشخصيات الروائية بعضها على بعض.

كلام الشخصيات الروائية، كلام السارد. إذا نحن بحثنا عن أساس لساني لهذا التميز، فإنه يتوجب علينا للوهلة الأولى، أن نلجأ إلى التعارض بين كلام الشخصيات الروائية (الأسلوب المباشر style direct) وبين كلام السارد. ومثل هذا التعارض من شأنه أن يفسر لنا لماذا نشعر بأننا أمام أفعال حينما يكون النمط المستخدم هو التمثيل أو العرض، بينما يختفي هذا الشعور حينما يكون المستخدم هو الحكي. وكلام الشخصيات الروائية يتمتع، في عمل أدبي ما، بوضع خاص. إنه كلام يتصل، كما هو شأن كل كلام، بالواقع الذي تتم الإشارة إليه، ولكنه يمثل أيضا فعلا هو فعل تركيب الجملة التي تتم بها هذه الإشارة، فإذا قالت شخصية روائية: «إنك جميلة جدا»، فمعنى ذلك أن الشخص الذي يوجه إليه هذا الكلام ليس جميلا (أو غير جميل) وحسب، بل معناه كذلك أن الشخصية الروائية القائلة لهذا الكلام تؤدي أمامنا فعلا: تركب جملة، تمدح، ولا ينبغي لنا أن نظن أن دلالة هذه الأفعال تختصر في مجرد كون هذه الشخصية «تقول»؛ إن لهذه الدلالة نفس حقيقة الأفعال التي يتم تحقيقها بواسطة اللغة؛ وهذه الأفعال لاتعد ولاتحصى.

على أن تعيين هذه الحدود بين الحكي والتمثيل أو العرض يعتريه نقص من جهة تبسيطيته. فلو أننا توقفنا عند هذا الحد من التعيين، لا ستتبع ذلك أن الدراما لا تعرف الحكي والسرد الحواري والعرض. ومع ذلك فمن السهل الاقتناع بعكس ذلك. لنأخذ الاحتمال الأول: فرواية العلاقات

الخطيرة لا تعرف، مثلها مثل الدراما، سوى الأسلوب المباشر، على اعتبار أن السرد في هذه الرواية مكون، بأتمه، بواسطة الرسائل. إلا أن روايتنا هذه تعرف، مع ذلك، النمطين المذكورين. فإن تكن معظم الرسائل تعرض أفعالا وتنتمي، على هذا النحو، إلى التمثيل أو العرض، فإن رسائل أخرى تقوم بمجرد الإخبار بأحداث جرت في مكان آخر. وقد نهضت رسائل فالمون إلى المركيزة، بهذه الوظيفة من بداية الكتاب إلى نهايته، كما نهضت بها، جزئيا، ردود المركيزة على رسائل فالمون؛ وبعد انفراج الحبكة الروائية، نجد أن السيدة فولانج هي التي تتولى الحكي. وعندما يكتب فالمون إلى السيدة مرتوي، فليس له، من وراء ذلك، سوى هدف واحد: إخبارها بالأحداث التي حصلت له؛ وهكذا نجده يبدأ رسائله بهذه الجملة: «ها هي ذي جريدة أخبار البارحة». فالرسالة التي تتضمن مثل هذا الجرد الإخباري لاتعرض شيئا، إنها تحكي مجرد حكي. نفس الشيء بالنسبة لرسائل السيدة فولانج إلى السيدة روزموند في نهاية الرواية: إنها «جريدة إخبارية» حول صحة السيدة تورفيل، حول تعاسات السيدة مرتوي... الخ. لنشر إلى أن هذا التوزيع لأنماط السرد في رواية العلاقات الخطيرة يبرره وجود مختلف العلاقات: يظهر الحكي في رسائل تبادل الأسرار، والحكي هنا يبرره مجرد وجود الرسالة؛ والعرض يتعلق بالصلات الغرامية وصلات المشاركة الوجدانية، هذه الصلات التي تكتسب، هكذا، حضورا أشد حسية.

سنأخذ الآن الحالة العكسية، لنرى ما إذا كان خطاب المؤلف ينتمي دائما إلى الحكي. لنقرأ مقطعا من رواية «التربية العاطفية».

«... كانا يدخلان زقاق كومارتان عندما سمعا وراءهما فجأة، صوت خروج طلقات نارية **شبيه بصوت تمزق قطعة ثوب حرير كبيرة**. كان ذلك صوت الإعدامات التي تجري في شارع كابوسين رميا بالرصاص.

قال فريدرك بهدوء، آه إنه إزهاق أرواح بعض البورجوازيين. ذلك لأن هناك وضعيات يكون فيها الإنسان الأقل قسوة منفصما عن الآخرين إلى حد أنه قد يهلك الجنس البشري، على مرأى ومسمع منه، دون أن يخفق قلبه خفقة واحدة لذلك».

لقد أبرزنا بخط التشديد العبارات التي تنتمي إلى التمثيل أو العرض: وكما نرى فإن الأسلوب المباشر لايستغرق العرض إلا جزئيا. فهذا المقطع يبث إلينا العرض بأشكال ثلاثة مختلفة للخطاب: بالأسلوب المباشر، وبالمقارنة؛ وبالتأمل العام. الشكلان الأخيران ينتميان لكلام السارد، ولكنهما لاينتميان إلى الحكي. إنهما لا يخبراننا عن واقع خارج عن الخطاب، ولكنهما يأخذان معناهما بنفس الكيفية التي تأخذ بها ردود الشخصيات الروائية معناها. إلا أنهما هذه المرة، يخبراننا عن صورة السارد وليس عن صورة الشخصيات الروائية.

الموضوعية والذاتية في اللغة. علينا إذن أن نترك مماهاتنا الأولى بين الحكي وبين كلام السارد، وبين التمثيل أو العرض وبين كلام الشخصيات الروائية، لكي نبحث لهما عن أساس أعمق. فلو أخذنا بتلك المماهاة، لكان الأساس الذي نؤسسها عليه، كما يتبين الآن، ليس هو

المقولات الضمنية، بل تجلي تلك الأنماط، الشيء الذي كان يمكن أن يوقعنا بسهولة، في الخطأ. إننا سنجد هذا الأساس في التعارض بين المظاهر الذاتية والموضوعية للغة.

كل كلام هو، كما نعرف، ملفوظ énoncé وتلفظ énonciation في ذات الوقت. ومن حيث إنه ملفوظ، فهو ينتسب إلى ذات الملفوظ، ومن ثم يبقى موضوعيا. وينتسب من حيث هو تلفظ، إلى ذات التلفظ فيحتفظ بمظهر ذاتي لأنه يمثل، في كل حالة فعلا تنجزه هذه الذات. كل جملة تحمل هذين المظهرين ولكن بدرجات مختلفة؛ بعض أجزاء الخطاب وظيفتها الوحيدة هي نقل هذه الذاتية (الضمائر المنفصلة، وأسماء الإشارة، وأزمنة الفعل، وبعض الأفعال؛ أنظر إميل بنفنيست «الذاتية في اللغة»، ضمن كتابه مشاكل اللسانيات العامة)؛ وبعض أجزائه الأخرى تتعلق، قبل كل شيء، بالواقع الموضوعي. يمكننا إذن أن نتكلم، مع جون أوستين John Austin، عن نمطين من الخطاب: الخطاب الخبري (التقريري) (موضوعي) discours constatif، والخطاب الإنشائي (الإنجازي) discours performatif (وهو خطاب ذاتي).

لنضرب على ذلك مثالا بهذه الجملة: «غادر السيد دوبون Dupon منزله على الساعة العاشرة يوم 18 مارس». فهذه الجملة لها، بكيفية جوهرية طابع موضوعي؛ إنها لاتقدم إلينا للوهلة الأولى، أي إخبار حول الذات المتلفظة (الإخبار الوحيد الذي نستقيه منها هو أن التلفظ تم بعد الساعة التي وردت الإشارة اليها في الجملة). وبعض الجمل الأخرى لها، على العكس من ذلك، دلالة تتعلق بالذات المتلفظة دون سواها على وجه التقريب، مثلا: «إنك أبله!»؛ فمثل هذه الجملة هي فعل يقوم به المتلفظ بها، إنها فعل سباب أو شتم، بالرغم من أنها تحتفظ كذلك بقيمة موضوعية. على أن السياق الإجمالي هو وحده الذي يحدد الصفة الذاتية لجملة ما، فلو أن جملتنا الأولى اتخذت شكل رد من طرف شخصية روائية، لأمكن لها أن تشكل إشارة إلى الذات المتلفظة.

إن الأسلوب المباشر يرتبط، بوجه عام، بالمظهر الذاتي للغة؛ ولكن هذه الذاتية ترتد أحيانا، كما رأينا ذلك بالنسبة لفالمون والسيدة فولانج، إلى مجرد اتفاق أو مواضعة: إذ يقدم إلينا الخبر وكأنه صادر عن الشخصية الروائية، وليس عن السارد، ولكننا لا نعلم من خلال ذلك شيئا عن هذه الشخصية الروائية. أما كلام السارد، فهو على العكس من ذلك ينتمي بوجه عام، إلى مستوى التلفظ القصصي، غير أن الذات المتلفظة تصير عند إجراء مقارنة ما (كما هو شأن كل صورة من الصور البلاغية) أو عند القيام بتأمل عام، ظاهرة، وبذلك يقترب السارد من الشخصيات الروائية. وهكذا تدلنا كلمات السارد عند فلوبير، على وجود الذات المتلفظة التي تمارس المقارنات والتأملات حول الطبيعة البشرية.

المظاهر والأنماط. مظاهر السرد وأنماطه مقولتان تدخلان فيما بينهما في علاقات وطيدة، وتتعلقان بصورة السارد، لذلك يميل النقاد إلى الخلط بينهما. وهكذا ميز هنري جيمس، وبعده برسي لوبوك Percy Lubbock، بين أسلوبين رئيسيين للسرد: الأسلوب «البانورامي» والأسلوب «المشهدي style scénique»، وكل من هذين المصطلحين يجمع بين معنيين: فالأسلوب المشهدي هو في ذات

الوقت العرض والرؤية «مع» (السارد = الشخصية الروائية)؛ والأسلوب «البانورامي» هو الحكي والرؤية «من الخلف» (السارد > الشخصية الروائية).

على أن هاتين المطابقتين ليستا ضروريتين. وإذا ما عدنا إلى رواية «العلاقات الخطيرة» فإننا نستطيع أن نذكر بأن الحكي موكول حتى انفراج الحبكة، إلى فالمون الذي يمتلك رؤية قريبة من الرؤية «من الخلف»؛ وأن السيدة فولانج، على العكس من ذلك، هي التي تولت الحكي بعد ذلك، وهذه السيدة معرفتها بالأحداث قليلة، وسردها ينتمي بأكمله إلى الرؤية «مع» (إن لم ينتم إلى الرؤية «من الخارج»). فالمقولتان المذكورتان ينبغي إذن تمييزهما جيدا من أجل أن نتمكن، بعد ذلك، من إدراك العلاقات بينهما.

ويبدو الخلط بين هاتين المقولتين أشد خطرا، إذا تذكرنا أن ما يرتسم خلف جميع هذه الطرق، هو صورة السارد، هذه الصورة التي يخلط أحيانا، بينها وبين صورة المؤلف نفسه. فالسارد في رواية «العلاقات الخطيرة» ليس بالطبع، هو فالمون، لأن هذا الأخير ليس سوى شخصية روائية مؤقتة تنحصر المهمة الموكولة اليها في الحكي. وهنا ندخل في مسألة هامة جدا: مسألة صورة السارد.

صورة السارد وصورة القارىء. السارد هو الذات الفاعلة لهذا التلفظ الذي يمثله كتاب من الكتب. وكل الطرائق التي عالجناها في هذا القسم تفضي إلى هذه الذات. هذا السارد هو الذي يرتب عمليات الوصف فيضع وصفا قبل آخر رغم تقدم هذا على ذاك في زمن القصة. والسارد هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الروائية أو تلك، أو بعينيه هو، دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا. وأخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف «موضوعي». لدينا إذن عن السارد كمية من المعلومات كان حريا بها أن تتيح لنا الإمساك به، وتحديد موقعه بدقة. غير أن هذه الصور الهاربة لاتتيح لنا الاقتراب منها، وهي تضع، بصورة دائمة، على وجهها أقنعة متضادة، تتوزع ما بين صورة مؤلف حاضر بلحمه ودمه وبين شخصية روائية.

على أنه يوجد دائما، محل ما، نقترب فيه اقترابا كافيا، فيما يبدو، من هذه الصورة: ويمكننا أن نسمي هذا المحل بالمستوى التقويمي niveau appréciatif. إن وصف كل من أجزاء القصة يشتمل على تقويمه الأخلاقي: وغياب التقويم يمثل اتخاذ موقف لا يقل مغزى ودلالة.

هذا التقويم — ولنقل بسرعة — لايشكل جزءا من تجربتنا الفردية بوصفنا قراء، ولا من تجربة المؤلف الواقعي؛ إن هذا التقويم ملتحم وملتصق بالكتاب، ولا يمكن لنا أن ندرك بنية هذا الأخير دون أن نأخذ التقويم في اعتبارنا، فبوسعنا أن نعتبر، مع ستندال، أن السيدة تورفيل هي شخصية لا أخلاقية بصورة تفوق بها جميع الشخصيات الروائية اللاأخلاقية؛ وبإمكاننا أن نؤكد، مع سيمون دوبوفوار، أن السيدة مرتوي، هي أكثر الشخصيات الروائية جاذبية. بيد أن هذه التأويلات لا تنتمي لمعنى الكتاب. فلو لم ندن مرتوي، ولو لم نتحيز للرئيسة Présidente، لتغيرت بنية هذا العمل الأدبي. ينبغي أن ندرك، في البداية، أن هناك تأويلين أخلاقيين مختلفين في خصائصهما: أحدهما

يدخل في الكتاب (وفي كل عمل فني قائم على المحاكاة أو التقليد)، والآخر هو الذي يعطيه القراء دون أن يشغلوا أنفسهم بمنطق العمل الأدبي؛ وهذا التأويل الأخير قد يتغير تغيرا محسوسا حسب الأزمنة وحسب شخصية القارىء. ففي كتاب العلاقات الخطيرة كانت مرتوي موضوعا لتقويم سلبي، واعتبرت تورفيل قديسة الخ. فكل فعل له في الكتاب تقويمه الذي قد لا يكون هو تقويم المؤلف ولا تقويمنا نحن (وهذا أحد المعايير التي نتوفر عليها للحكم على نجاح مؤلف من المؤلفين).

هذا المستوى التقويمي يقربنا من صورة السارد. فليس من الضروري أن يوجه إلينا هذا الأخير الكلام «مباشرة» : وفي هذه الحالة يندمج السارد، بقوة المواضعة الأدبية، مع الشخصيات الروائية. ولكي نخمن المستوى التقويمي، فإننا نلجأ إلى سنن المبادىء والاستجابات السيكولوجية الذي يضعه السارد كمسلمة مشتركة بينه وبين القارىء (ولأننا، اليوم، لا نقبل هذا السنن، فإن بمقدورنا أن نوزع نبرات التقويم توزيعا مختلفا). وفي حالة رواية العلاقات الخطيرة، يمكن اختزال هذا السنن إلى بعض الحكم والمأثورات التافهة: لا تفعل الشر؛ كن صادقا؛ قاوم الهوى الخ. والسارد يعتمد هنا، في الوقت ذاته على سلم تقويمي للصفات النفسية؛ وبفضل هذا السلم نحترم فالمون ونرهب مرتوي (لقوة فكرهما، لقدرتهما الموهوبة على التوقع والتنبؤ)، أو نفضل تورفيل على سيسيل وفولانج.

صورة السارد ليست صورة تعيش في عزلة: فهي، منذ أن تظهر منذ الصفحة الأولى مصحوبة بما يمكن أن نسميه «صورة القارىء». طبعا، هذه الصورة الأخيرة لا ترتبط سوى بعلاقات قليلة مع صورة قارىء عيني ملموس، بقدر ما لاترتبط صورة السارد كذلك سوى بعلاقات قليلة، بالمؤلف الحقيقي. والصورتان متوقفتان بعضهما على بعض بكيفية وثيقة، وما أن تأخذ ملامح صورة السارد في البروز بوضوح حتى تكون صورة القارىء الخيالي قد ارتسمت بدورها بدقة أكثر. هاتان الصورتان خاصتان بكل عمل أدبي تخييلي: فوعينا بأننا نقرأ رواية وليس وثيقة، يدفعنا إلى القيام بدور هذا القارىء الخيالي، وفي ذات الوقت يظهر السارد، ذلك الذي يخبرنا بالسرد، ذلك بما أن السرد هو ذاته خيالي. هذا التوقف المتبادل لهاتين الصورتين بعضهما على بعض، يزكي القانون السيميولوجي القائل: إن «الأنا» و«الأنت»، مرسل ملفوظ ما ومتلقيه، يظهران دائما معا.

وهاتان الصورتان تتشكلان تبعا للمواضعات التي تحول القصة إلى خطاب. فواقعة كوننا نقرأ الكتاب من بدايته إلى نهايته (أي كما يريد لنا المؤلف)؛ إن هذه الواقعة تدفعنا، هي نفسها، إلى القيام بدور القارىء. وفي حالة الرواية المؤلفة من الرسائل، تكون هذه المواضعات مختزلة نظريا إلى أدنى حد: فنحن حين نقرأ مثل هذا النوع من الروايات نكون وكأننا نقرأ كتاب رسائل حقيقيا، حيث لا يأخذ المؤلف الكلمة أبدا، وحيث يكون الأسلوب دائما الأسلوب المباشر. غير أن لاكلو Laclos سبق له أن بدأ، في «تنبيه الناشر» بتبديد هذا الوهم. والمواضعات الأخرى تتعلق بعرض الأحداث نفسه، وتتعلق، بصورة خاصة، بوجود مظاهر مختلفة. وهكذا نلاحظ دورنا كقراء منذ أن نكون أعلم من الشخصيات الروائية، ذلك لأن هذه الوضعية تكذب ما يتصف به المعيش من احتمال.

III - خرق النظام

يمكن أن نلخص جميع الملاحظات التي قدمناها حتى الآن، بقولنا إن موضوعنا كان هو إدراك البنية الأدبية للعمل الأدبي والإمساك بها، أو كما سنقول من الآن فصاعدا، الإمساك بضرب معين من النظام Ordre المتحكم في هذا العمل. ونحن نستخدم هذه الكلمة بوصفها جنسا يشمل جميع العلاقات والبنيات التكوينية البسيطة التي درسناها. ولكن عرضنا لايتضمن أية إشارة حول التتابع أو التتالي داخل السرد، فلو تبادلت أجزاء السرد مواقعها لما بقي هذا العرض دون أن يدخل عليه تعديل محسوس. وسنقف الآن عند اللحظة الحاسمة في التتالي الخاص بالسرد، وهو حل العقدة الذي يمثل، كما سنرى، خرقا حقيقيا للنظام الذي سبقه. سنركز ملاحظتنا علىِ هذا الخرق متخذين مثالا وحيدا على ذلك هو «العلاقات الخطيرة».

الخرق في القصة. يكون هذا الخرق محسوسا في آخر جزء من هذا الكتاب، وخاصة في الجزء الواقع بين الرسالة 142 والرسالة 162 أي بين انفصال فالمون وتورفيل وبين موت فالمون. إن هذا الجزء يتعلق أولا بصورة فالمون نفسه، وهو الشخصية الرئيسية في هذا السرد. ويبدأ القسم الرابع من الكتاب بسقوط تورفيل. يزعم فالمون في رسالته 125 بأن الأمر يتعلق بمغامرة لاتتميز في شيء عن المغامرات الأخرى، ولكن القارىء يدرك بسهولة، بمساعدة مرتوي على نحو خاص، أن لهجة فالمون في رسالته تلك تفضح أمره وتكشف بأن هناك علاقة أخرى غير التي يصرح بها فالمون: وهذه المرة يتعلق الأمر بحب، أي بنفس الهوى الذي يحرك جميع «الضحايا». وعندما يعوض فالمون رغبته في التملك وحالة اللامبالاة التي أعقبت لديه هذه الرغبة، بالحب أو العشق، يكون قد غادر جماعته وحطم منذئذ، التوزيع الأول للأدوار. صحيح أنه سوف يضحي، فيما بعد بهذا الحب، من أجل دفع تهم السيدة مرتوي. غير أن هذه التضحية لا تزيل اللبس عن موقفه السابق. ثم إن فالمون سيقوم، فيما بعد بمساعي تقربه من تورفيل (يكتب إليها وإلى فولانج مفضيا إليها بآخر أسراره)، وكذلك رغبته في الانتقام من مرتوي تدلنا على أنه نادم على مبادراته الأولى. بيد أن الشك يبقى قائما لا يزول. وقد ورد ذلك صراحة في التوطئة إلى «المحرر» في إحدى ملاحظات المؤلف حول الرسالة (154) التي بعث بها فالمون إلى فولانج لتسلمها إلى تورفيل، ولم ترد في الكتاب: «ولما لم نعثر على شيء بعد هذه المراسلة، فإننا قررنا حذف رسالة فالمون».

إن سلوك فالمون تجاه مرتوي لا يقل غرابة إذا ما نظرنا إلى هذا السلوك من منظور المنطق الذي رسمنا خطوطه الأولية فيما سبق. ويبدو أن هذه العلاقة تجمع بين عناصر متنوعة جدا كانت إلى ذلك الحين متنافرة: فهناك رغبة في التملك، ولكن هناك أيضا تعارضا، ومسارة في نفس الوقت، وهذه السمة الأخيرة (التي تشكل خروجا عن قاعدتنا الرابعة)، تنكشف لنا حاسمة بالنسبة لمصير فالمون: إنه يستمر في مسارة المركيزة حتى بعد إعلان «الحرب». وجزاء خرق القانون هو الموت. بل إن فالمون ليذهب إلى حد أنه ينسى أن بإمكانه أن يمارس الفعل في مستويين من أجل تحقيق رغباته، وهو ما كان يستغله بدهاء فيما سبق: فهو يعترف بسذاجة في رسالته إلى الماركيزة، برغباته دون محاولة إخفائها أو اتخاذ تاكتيك أكثر مرونة (وهو ما كان عليه أن يفعله بسبب موقف مرتوي).

ففي وسع القارىء أن يدرك، حتى وإن لم يرجع إلى رسائل الماركيزة إلى دانسني، بأن الماركيزة قد قطعت صلتها مع فالمون.

خرق النظام داخل الخطاب. نحن ندرك هنا أن الخرق لا يتلخص ببساطة في سلوك فالمون الذي لم يعد مطابقا للقواعد والتمييزات التي سبقت إقامتها. إن الخرق قائم كذلك في الكيفية التي تم بها إبلاغنا بذلك السلوك. فقد كنا متيقنين طوال الرواية من صدق أو من كذب الأفعال والعواطف المحكية: فقد كان التعليق الذي يقوم به كل من مرتوي وفالمون يفيدنا علما عن ماهية كل فعل ذاتها، يعطينا «الكائن» ذاته وليس «الظاهر» فقط. غير أن حل العقدة يقوم بالتحديد، في إيقاف المسارة بين بطلي الرواية. فقد توقف هذان الأخيران عن مسارة أي أحد كان، وأصبحنا، فجأة، محرومين من المعرفة اليقينية، محرومين من الوجود الحقيقي، وأصبح علينا وجدنا، أن نحاول تخمين هذا الوجود الحقيقي عبر المظهر. ولهذا السبب لاندري ما إذا كان فالمون يحب أو لا يحب حقيقة الرئيسة؛ ولنفس السبب لسنا متيقنين من الأسباب الحقيقية التي تدفع مرتوي إلى الفعل (بينما كانت جميع عناصر السرد تخضع، إلى ذلك الحين، لتأويل لاجدال فيه)؛ فهل أرادت مرتوي حقا قتل فالمون دون أن تخشى التصريحات التي يمكن أن يقدمها؟ أم هل أن دانسني أراد الذهاب بعيدا في غضبه، وكف عن أن يكون مجرد سلاح في يد مرتوي؟ لن نعرف ذلك أبدا.

لقد لاحظنا سابقا أن الحكي كان متضمنا في رسائل فالمون ومرتوي قبل لحظة الخرق هذه، وأنه سيكون متضمنا فيما بعد في رسائل فولانج. إن هذا التغيير ليس تعويضا، بل هو اختيار لرؤية جديدة: فبينما كان الحكي في الأقسام الثلاثة الأولى من الكتاب يقع في مستوى الكائن، إذا بنا نجده، في القسم الأخير منه، في مستوى الظاهر. إن فولانج لا تفهم الأحداث التي تحيط بها، ولا تدرك منها سوى مظاهرها (فحتى السيدة روز موند هي أعلم منها بالأمور، ولكنها لاتحكي شيئا). وهذا التغيير في زاوية النظر، محسوس، خاصة، بالنسبة لسيسيل: لم تصدر عنها كما هي الحال في القسم الرابع من الكتاب، أي رسالة (والرسالة الوحيدة التي تحمل توقيعها كانت من إملاء فالمون). ولم تعد لدينا أي وسيلة نعرف بها في هذه اللحظة، ماهو «كائنها = وجودها الحقيقي». وعلى هذا فإن «المحرر» كان على حق حين وعدنا في ملاحظاته الأخيرة، بمغامرات جديدة من جانب سيسيل: إننا لا نعرف الأسباب الحقيقية لسلوكها، فمصيرها غير واضح، ومستقبلها ملغز.

قيمة الخرق. هل بإمكاننا أن نتخيل لهذه الرواية قسما رابعا مغايرا، يكون من شأنه أن لاتتم فيه مخالفة النظام السابق؟ فمما لاشك فيه أن فالمون كان يمكن له أن يجد وسيلة أكثر مرونة لقطع صلته مع تورفيل؛ وأنه لو نشب توتر بينه وبين مرتوي لكان يعرف كيف يحله بدهاء أكبر من غير أن يعرض نفسه لكل تلك المخاطر. لقد كان بوسع «الدهاة» أن يجدوا حلا يتيح لهم تجنب هجمات ضحاياهم الخاصة. فلو سار الأمر هكذا لوجدنا، في نهاية الكتاب، المعسكرين منقسمين كما كانا في البداية، ولوجدنا الشخصيتين المتواطئتين قويتين كما كانتا في البداية كذلك. وحتى لو حصلت المبارزة مع دانسني، فإن فالمون كان سيعرف كيف يتجنب تعريض نفسه للخطر....

لاجدوى من الاستمرار هكذا: فنحن ندرك دون أن نقوم بتأويلات سيكولوجية، أن الرواية إذا ما تصورناها على هذا النحو لن تبقى كما هي، بل لن تبقى، حينئذ، شيئا على الإطلاق. ولن يكون لدينا، حينئذ، سوى سرد لمغامرة بسيطة لطيفة من أجل الاستيلاء على «المتظاهرة بالحياء الزائد» مع خاتمة غريبة مضحكة. وهذا يبين لنا أن الأمر لايتعلق بأحد التفاصيل الصغرى من تفاصيل البناء أو التركيب، وإنما يتعلق بمركز البناء ذاته. إننا نشعر، بالأحرى، أن السرد برمته يقوم على وجه التحديد، في إمكانية الإتيان بهذا الحل للعقدة الروائية.

إن كون هذا السرد سيفقد كل عمقه الجمالي والأخلاقي لو لم ينته بهذا الحل، له ما يرمز إليه في الرواية ذاتها. فلقد قدمت لنا القصة، في الواقع، على نحو من شأنه أن يجعلها تدين بوجودها لخرق النظام أو الترتيب. ولو لم ينتهك فالمون قوانين أخلاقه الخاصة (وقوانين بنية الرواية) لما رأت، أبدا، رسائله ولا رسائل مرتوي النور: فنشر هذه الرسائل هو نتيجة لانفصالهما ولخرق النظام بوجه عام. وهذه الجزئية لاترجع إلى الصدفة كما قد يعتقد: إن الرواية برمتها لاتجد ما يبررها إلا بمقدار وجود عقاب للشر الذي تم وصفه في الرواية. ولو لم يتنكر فالمون لصورنه الأولى لما كان لوجود الكتاب من مبرر.

النظامان: نحن لم نميز هذا الخرق للنظام، حتى الآن، إلا بكيفية سلبية، باعتباره نقضا للنظام السابق. لنحاول الآن أن نرى ماهو المحتوى الإيجابي لهذه الأفعال، ماهو النسق الذي يقوم تحتها. ولننظر أولا إلى عناصره: فالمون الداهية يقع في حب امرأة «بسيطة»؛ فالمون ناسيا الاحتيال مع السيدة مرتوي، سيسيل ذاهبة للتكفير عن خطاياها في الدير؛ وفولانج قائمة بدور طرف الدفاع... كل هذه الأفعال لها قاسم مشترك: إنها تخضع لأخلاق المواضعة كما هي قائمة في زمن لاكلو Laclos (أو حتى فيما بعد). وإذن فالنظام الذي يحدد أفعال الشخصيات الروائية أثناء حل العقدة وبعدها هو بكل بساطة، نظام المواضعة، النظام الخارج عن عالم الكتاب. ويقدم لنا التطور الجديد لقضية بريفان أيضا تأييدا لهذه الفرضية. فنحن نرى بريفان في نهاية الكتاب يستعيد كل عظمته القديمة؛ ومع ذلك فإننا نتذكر أنه هو والماركيزة لهما في صراعهما، نفس الرغبات تماما ما خفي منها وما ظهر. أما مرتوي فإنها لم تتعد كونها نجحت في أن تكون أسرع، وتقلل من نصيبها من التهمة. إن ما يتأسس، إذن، في نهاية الكتاب، ليس هو عدالة عليا ولانظام أسمى؛ إن ما يتأسس هناك، لهو، على وجه التحقيق، الأخلاق المتواضع عليها في المجتمع المعاصر، أخلاق التظاهر بالحياء الزائد والنفاق، هذه الأخلاق التي تختلف، بسبب ذلك، عن أخلاق فالمون ومرتوي في بقية الكتاب. وهكذا تصير «الحياة» جزءا لا يتجزأ من العمل الأدبي: وجودها عنصر جوهري علينا أن نعرفه لكي نفهم بنية السرد. في هذه اللحظة فقط من لحظات تحليلنا، حيث يجد تدخل المظهر الاجتماعي ما يبرره؛ ولنضف إلى ذلك أن هذا المظهر ضروري كل الضرورة. فبوسع الكتاب أن يتوقف لأنه قد أقام النظام الذي يوجد في الواقع.

إننا، ونحن نضع أنفسنا في هذا المنظور، نستطيع أن ندرك أن عناصر هذا النظام المواضعاتي كانت موجودة أيضا في الأقسام السابقة من الكتاب؛ وأنها تفسر هذه الأحداث التي كان يتعذر

تفسيرها ضمن النسق الذي افترضناه. هنا يجد فعل السيدة فولانج مكانه بالقرب من تورفيل وفالمون، وهو فعل لم تكن له من دوافع أخرى غير التي تعكسها قاعدتنا الثالثة (ق. 3) الواردة أعلاه. إن السيدة فولانج تكره فالمون، ليس لأنها في عداد النساء اللواتي هجرهن، بل طبقا لمبادئها الغرامية. ويصدق نفس الحكم تماما، على موقف الكاهن الذي تعترف لديه سيسيل بخطاياها، والذي صار، هو أيضا، أحد المعارضين، فأخلاق المواضعة الخارجية بالنسبة للرواية، هي التي توجه خطاه. إنها أفعال لاتوجد دوافعها ومحركاتها داخل الرواية، بل خارجها: تسلك شخصيات الرواية على هذا النحو لأن ذلك هو ما يجب فعله، إنه الموقف الطبيعي الذي لا يتطلب تبريرات. وأخيرا يمكننا أن نجد هناك أيضا، تفسيرا لموقف تورفيل الذي يتعارض بعناد وإصرار مع عواطفها الخاصة، باسم تصور أخلاقي قوامه أن المرأة لا ينبغي لها أن تخون زوجها.

على هذا النحو نرى السرد بأكمله من منظور جديد. إنه ليس مجرد عرض لتسلسل أحداث؛ بل هو قصة الصراع بين نظامين: نظام الكتاب ونظام سياقه الاجتماعي. ورواية العلاقات الخطيرة التي أخذناها كمثال، تؤسس، من بدايتها إلى نهايتها، نظاما جديدا مختلفا عن نظام الوسط الخارجي. إن النظام الخارجي لايحضر هنا إلا بوصفه حافزا على بعض الأفعال. أما حل العقدة فهو هنا يمثل خرقا لهذا النظام الذي سار عليه الكتاب، وما تلا هذا يقودنا إلى هذا النظام الخارجي ذاته، أي إلى بعث ماكان الكتاب قد هدمه سابقا. إن تقديم هذا القسم من الخطاطة البنيوية في روايتنا هذه يجعلنا ندرك ما يلي: لقد تجنب لاكلو Laclos مستعينا بمختلف مظاهر السرد، اتخاذ موقف معين من هذا البعث الجديد للنظام الخارجي. وإذا كان قد قاد السرد في مستوى الكائن، فإن هذا السرد، في نهاية الكتاب، يقع بأتمه في مستوى الظاهر. ونحن لانعرف ماهي الحقيقة، إننا لانعرف سوى المظاهر؛ ولا نعرف ماهو موقف المؤلف بالضبط: لقد تم إخفاء المستوى التقويمي. والأخلاق الوحيدة التي نعلمها إنما أتتنا من فولانج، والحال أن هذه الأخيرة قد وصفت على وجه التحديد، في رسائلها الأخيرة، بما يشبه التعمد بأنها امرأة سطحية، ليس لها رأي خاص، نمامة الخ. كأن المؤلف يريد أن يجنبنا الثقة المفرطة في الأحكام التي نصدرها! إن أخلاق نهاية الكتاب لتعيد لبريفان حقوقه واعتباره. فهل هذه هي أخلاق لاكلو؟ إن هذا اللبس العميق، وهذا الانفتاح على تأويلات متعارضة، لهو ما يميز رواية لاكلو Laclos هذه عن روايات عديدة «جيدة البناء»، ويفسح لها مكانا بين الآثار الأدبية الكبرى.

خرق النظام بوصفه معيارا للتنميط. قد نتصور بأن العلاقة بين نظام السرد ونظام الحياة المحيطة به لايلزم أن تكون بالضرورة هي تلك التي تحققت في رواية العلاقات الخطيرة. وبإمكاننا أن نفترض وجود هذه العلاقة: السرد الذي يفصح في نموه، عن النظام القائم في الخارج، ويأتي حل عقدته بنظام جديد هو بالضبط، نظام العالم الروائي. لنأخذ على سبيل المثال روايات ديكنز التي تعرض في أغلبها بنية عكسية: إذ نجد النظام الخارجي، نظام الحياة، هو الذي يسود طوال كل من هذه الروايات في أفعال الشخصيات الروائية: وعند حل العقدة تحدث معجزة حيث تظهر فجأة شخصية ثرية، تتصف بالجود وتجعل من الممكن بعث نظام جديد، وهذا النظام الجديد - سيادة الفضيلة -

لايوجد بالطبع، سوى داخل الكتاب. ولكنه هو الذي ينتصر بعد انفراج العقدة.

على أنه ليس من اللازم أن نجد في كل شكل من أشكال السرد خرقا مماثلا للنظام، فبعض الروايات الحديثة لايمكن تقديمها على أنها صراع بين نظامين، بل على أنها سلسلة من المتغيرات المتدرجة لنفس الموضوع كما هو الشأن في روايات كافكا وبيكيت الخ. وعلى كل حال فإن فكرة خرق النظام سوف تفيدنا، مثلها مثل جميع الأفكار المتعلقة ببنية العمل الأدبي، كمعيار لتنميط مقبل لجميع أشكال السرد الأدبية.

جيرار جنيت

حدود السرد

ترجمة بنعيسى بوحمالة

إذا ما قبلنا، أن نقتصر على مجال التعبير الأدبي فسنخلص، دونما صعوبة تذكر، الى تحديد السرد كعرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة. ومن باب الصواب أن نشير الى أن الضرر الأساسي لهذا التحديد الوضعي (والمتداول) والمتميز عن غيره بالوضوح والبساطة، ربما كان هو انغلاقه وتقييده لنا داخل وضوحه كذلك، إن هذا التحديد يحجب عن ناظرنا، داخل كينونة السرد ذاتها، ما يؤسس على وجه التحديد، إشكالا وصعوبة لأنه يلغي بكيفية ما، حدود اشتغال السرد وشروط كينونته. فأن نحدد السرد بطريقة وضعية، قد يعني التأكيد، مع ما في الأمر من خطورة، على الفكرة أو الشعور القائلين بأن السرد ينساب من تلقاء ذاته، وألا شيء أكثر طبيعية من رواية قصة أو تنظيم مجموعة من الأفعال في أسطورة، وفي حكاية خرافية، وفي ملحمة، أو في رواية.

إن تطور الأدب والوعي الأدبي منذ نصف قرن، كان من الممكن أن يؤدي ضمن ما كان له من مضاعفات سارة، الى استقطاب انتباهنا، على العكس من ذلك، الى المظهر المتفرد الاصطناعي، والاشكالي للفعل السردي؛ ومن هنا تجب العودة مرة أخرى الى ذهول فاليري وهو يتملى ويفحص ملفوظا من قبيل «خرجت الماركيزة على الساعة الخامسة». فنحن نعرف الى أي حد أن الأدب الحديث قد عاش، في صيغ متنوعة وأحيانا متنابذة، وأبان عن هذا الصنف من الاستغراب المثمر، كما نعرف ماذا كان يتوخى منه، وكيف تم إنجازه، داخل عمقه بالذات، استفهاما، وارتجاجا، واعتراضاً على القول السردي؛ ولاشك أن هذا التساؤل الساذج بشكل مغلوط: لماذا السرد؟ بمقدوره أن يدفعنا، على الأقل، الى البحث، وببساطة أكبر، أن يحضنا، إذا صح القول، على الاقرار بالحدود السلبية للسرد، على أن نضع في الحسبان اللعبة الرئيسية للتعارضات والتي يتحدد السرد من خلالها، بل ويتشكل في مواجهة صيغ مختلفة محسوبة على اللاسرد.

المحاكاة والسرد:

لعل أول اعتراض ينتصب في هذا المضمار هو ذلك الذي نص عليه أرسطو من خلال جمل سريعة في «الشعرية (كتاب فن الشعر) إذ السرد (DIEGESIS)، بالنسبة اليه، إن هو إلا واحدة من صيغتين اثنتين للمحاكاة الشعرية تؤول أخراهما الى العرض المباشر للوقائع بواسطة ممثلين يتكلمون ويتصرفون قبالة جمهور (1)، ومن هنا ينهض التمييز الكلاسيكي بين الشعر الحكائي والشعر الدرامي، هذا التمييز الذي سبق لأفلاطون أن أجمل له تصميما أوليا في الكتاب الثالث من «الجمهورية»، وغير بعيد عن هذين الاختلافين هناك، من جانب أول، نفي سقراط لأية صفة محاكاة في السرد (وهي نقطة ضعف هذا الأخير بحسب رأيه)، ومن جانب آخر كونه لم يغفل مظاهر العرض المباشر (الحوارات) التي يجوز لقصيدة غير درامية أن تتضمنها كما هو الأمر عند هوميروس. وإذن فهناك، في أصول التقليد الكلاسيكي، قسمان متناقضان على ما يبدو، بحيث يتموضع السرد في تعارض مع المحاكاة، هنا كنقيض لها وهناك كصيغة من صيغها.

فعند أفلاطون إن مجال ما يدعوه لغة بالقوة (أو طريقة قولية تقابل اللوغوس الذي يعين ما قيل) ينشطر نظريا الى محاكاة بحصر المعنى وسرد بسيط (DIEGESIS)، ويقصد أفلاطون بالسرد البسيط كل ما يرويه الشاعر «وهو يتكلم باسمه الخاص بدون أن يعمل على جعلنا نعتقد أن شخصا آخر هو من يتكلم» (2): هكذا، فحين قال هوميروس، في الأنشودة الأولى من الالياذة، بخصوص كريزيس «لقد قدم بالسفن الشراعية المفحمة للآشيين لكي يشتري ابنته ثانية، حاملا فدية ضخمة، وممسكا فوق عصاه الذهبية، بشرائط أبولون رامي السهام، ثم استشفع جميع الآشيين وخاصة ولدي آتري أفضل منظمين للمحاربين» (3)، فإن المحاكاة سترتكز، بالعكس من هذا، على الجوء هوميروس، ابتداء من البيت الموالي، الى جعل كريزيس يتكلم بنفسه أو بالأحرى يتكلم، على ما يرى أفلاطون، متظاهرا بكونه تحول إلى كريزيس و «مجهدا نفسه حتى يعطينا ما يمكن من الوهم من أن الذي يتكلم ليس هوميروس ولكنه، في الحقيقة، كاهن أبولون العجوز»؛ وهذا نص حديثه: «أيها الأتريديون وأنتم كذلك أيها الآشيون أصحاب أجود الدروع الواقية للسيقان، هلا تمكنكم الآلهة ساكنة الأولمب من منة تدمير مدينة «بريام» ثم تجعلكم تؤوبون سالمين الى دياركم! هلا تستطيعون إعادة ابنتي الي! لأجل هذا تفضلوا بقبول هذه الفدية تقديرا لولد أبولون رامي السهام». والحال أن أفلاطون لم يتورع عن أن يردف بأن هوميروس لم تكن تعوزه إمكانية إتمام سرده، ضمن صيغة سردية خالصة، لو أنه لجأ الى رواية كلمات كريزيس بدلا من نقلها، الشيء الذي سيمكن نفس الفقرة من أسلوب غير مباشر ونثري في آن معا: «جاء الكاهن متوسلا الى الآلهة، كيفما توافق على حيازته لطروادة ونصونه من الابادة، ثم طلب من الاغريق أن يعيدوا اليه ابنته لقاء فدية وإذعانا للاله» (4). فهذه القسيمة النظرية بقدر ما تموضع، تعارضيا، الصيغتين الخالصتين أو المتغايرتين للسرد والمحاكاة داخل الالقاء الشعري فإنها تعمق بل تستحكم في تصنيف عملي للأجناس الأدبية، يتضمن الصيغتين الخالصتين (السردية المقدمة بواسطة الديثرامب القديم، وصيغة المحاكاة المقدمة بواسطة المسرح) علاوة على صيغة مختلطة أو بدقة أكثر، صيغة تناوبية هي الصيغة الملحمية مثلما أتينا على معاينتها قبل قليل من

خلال مثال الالياذة.

إن تصنيف أرسطو يبدو، لأول وهلة، مختلفا بما أنه يرد أي شعر كان الى المحاكاة، وبما أنه يكتفي، على صعيد التمييز، بصيغتين تقومان على المحاكاة لاغير، الصيغة المباشرة التي أسماها أفلاطون أيضا، على نحو ملائم، محاكاة، والصيغة السردية التي يلتقي أرسطو مع أفلاطون، مرة أخرى في تسميتها Diègèsis. ويتضح أن أرسطو قد عرف، باكتمال، الجنس الملحمي اعتمادا على الصيغة المحض سردية ولم يقتصر، كما فعل أفلاطون، على تعريف مكتمل للجنس الدرامي انطلاقا من صيغة المحاكاة. هذا، بدون أن يقيم الاعتبار من حيث المبدإ للطابع المختلط للجنس الملحمي، ذي الصيغة السردية الخالصة، ويقف هذا الاختزال عند كون أرسطو يحدد بصرامة أوفى مما لدى أفلاطون، صيغة المحاكاة من خلال الشروط المشهدية للعرض المسرحي. ويمكن أن يبرر هذا الاختزال كذلك بكون العمل الملحمي يظل، مهما عظم حيز الحوارات أو الأقوال ذات الأسلوب المباشر؛ وبالرغم من تفوق ذلك الحيز على حيز السرد، فإنه يظل حكائيا بشكل رئيسي بغاية أن تبقى الحوارات مؤطرة وموجهة، حتما، بواسطة الأجزاء السردية التي تؤسس، بالمعنى الدقيق، عمق أو، إن شيئا نسيج خطابها. أما فيما يتبقى، فإن أرسطو يعترف لهو ميروس بالتفوق على باقي الشعراء الملحميين؛ وبقدر أقل من التدخل الشخصي في قصيده؛ وبأنه يعرض في غالب الأحيان شخصيات ذات طبائع، يعرضها بشكل مطابق لدور الشاعر الذي هو المحاكاة قدر الامكان (5). ومن هذه الوجهة، يبدو أن أرسطو يعترف ضمنيا بطابع المحاكاة للحوارات الهوميرية، وإذن، بالطابع المختلط للالقاء الملحمي أي السردي في جوهره، والدرامي في جانبه الأوسع. فالفرق بين تصنيف أفلاطون وتصنيف أرسطو يمكن اختصاره في مجرد اختلاف في المصطلحات: فالتصنيفان يتفقان طبعا حول الأساسي، أي حول التعارض الحاصل بين الدرامي والسردي، لأن الفيلسوفين سيعتبران الأول أكثر اكتمالا من الثاني من حيث المحاكاة. وهناك إذن اتفاق، بمعنى من المعاني، حول الأثر مردوفا باختلاف يمس القيم، مادام أفلاطون قد أدان الشعراء، بدءاً بالمسرحيين، اعتبارا الى كونهم محاكين من غير أن يستثني هوميروس الذي عده، لمرة أخرى، أكثر محاكاة بما أنه شاعر سارد، ثم إنه لما كان لايقبل في مدينته الفاضلة سوى الشاعر المثالي الذي يكون إلقاؤه الصارم أقل محاكاة إذا أمكن، في حين سيموقع أرسطو، بشكل مواز، التراجيديا في مرتبة أسمى من تلك التي تحظى بها الملحمة كما سيثني، عند هوميروس، على كل ما يجعل كتابته قاب قوسين أو أدنى من الالقاء الدرامي؛ وعليه، فإن النسقين يتطابقان لامحالة إلا ما كان من احتراز الفيلسوفين، وهو الاحتراز الوحيد المقدم ضد أي قلب للقيم: إن السرد يعتبر، عند أفلاطون مثلما هو الأمر عند أرسطو، صيغة واهنة ومشذبة للعرض الأدبي، ولهذا فنحن لانستطيع أن نستسيغ، عند أول نظرة، ما يمكن أن يطرح تقييما مغايرا للذي طرحنا.

ومع ذلك فمن واجبنا تقديم ملاحظة يظهر أن أفلاطون وأرسطو لم ينشغلا بها رغما من أنها تعيد للسرد كامل قيمته وأهميته، فالمحاكاة المباشرة، وفق اشتغالها فوق الخشبة، تعتمد على الحركات والكلمات، وبالنظر الى اعتمادها على الحركات فهي قادرة، بالطبع، على تقديم أفعال، لكنها، أي

المحاكاة، لاتلبث، في هذا الموقف، أن تبرح المستوى اللغوي الذي من خلاله يمارس النشاط المميز للشاعر، وبالنظر كذلك الى ارتكازها على الكلمات، أي على خطاب تأخذ بزمامه شخصيات. (ومن تحصيل الحاصل في عمل سردي أن يختزل جانب المحاكاة المباشرة على هذا المنوال) فهي ليست ممثلة بدقة بما أنها تكتفي بإعادة إنتاج خطاب واقعي أو خيالي وذلك كيفما اتفق. وبمقدورنا القول بأن أبيات الالياذة (من البيت الثاني عشر الى البيت السادس عشر) المذكورة أعلاه تعطينا عرضا لفظيا لأفعال كريزيس، بينما لانقدر على قول هذا مثلا إذا انتقلنا الى الأبيات الخمسة الموالية لأنها لاتعرض خطاب كريزيس: فإذا تعلق الأمر بخطاب منطوق بالفعل، فإن هذه الأبيات تكرره حرفيا أما عندما يتعلق الأمر بخطاب متخيل فإنها تؤلفه بالحرفية ذاتها، وفي كلتا الحالتين يبقى عمل العرض منعدما مثلما تبقى، في كلتيهما أيضا، أبيات هوميروس الخمسة ممتزجة، بشدة، مع خطاب كريزيس: إن ما أثبتناه لاينسحب، طبعا، على الأبيات السردية الخمسة التي تسبقها، والتي لاتتداخل، بتاتا، مع أفعال كريزيس، ف «كلمة كلب لا تعض كما يقول وليام جيمس»، وذلك إذا جاز لنا أن نسمي المحاكاة الشعرية فعلا تمثيليا، يقوم على وسائل لفظية، لواقع غير لفظي، واستثنائيا لواقع لفظي (مثلما تسمي المحاكاة التصويرية فعل العرض، القائم على أدوات تصويرية، واقعا غير تصويري، واستثنائيا واقعا تصويريا) فلا مندوحة لنا عن أن نتقبل بأن المحاكاة تقع في الأبيات السردية الخمسة، وتغيب، قطعا، في الأبيات الدرامية الخمسة التي ترتكز، بكل بساطة، على التحريف النصي داخل نص يمثل الوقائع بواسطة نص آخر يستعار لهذه الوقائع، كما لو أن رساما هولنديا من القرن السابع عشر قد وضع، في استباقه لجملة من الأساليب الحديثة، في صميم طبيعة ميتة قوقعة محارية حقيقية عوض صورة تعكس هذه القوقعة المحارية.

هذه المقارنة المبسطة نوردها هنا لكي يتاح لنا وضع الأصبع على الخاصية المتغايرة بعمق فائق، لصيغة تعبيرية نحن متعودون بكثرة على عدم استيعاب التغيرات الأكثر تنافرا في نبرتها. فالسرد «المختلط» حسب أفلاطون، بمعنى صيغة العلاقة الأكثر ورودا وشمولية، «يحاكي» - تناوبيا بنفس الطريقة، وكما قال ميشو «بدون الانتباه الى الاختلاف على أقل تقدير» - مادة غير لفظية تقتضي منه عرضها قدر استطاعته ومادة لفظية تتولى عرض نفسها بنفسها وتكتفي، في أغلب الأحيان، بمجرد الالماع والاحالة.

إن من أوجب واجبات المؤرخ - السارد، عندما يتصل الأمر بسرد تاريخي أمين الى حد الصرامة، أن يتحلى بحساسية ما تجاه أي تغير يطال النظام، وذلك لما ينتقل من المجهود السردي في العلاقة بين الأفعال المنجزة الى التدوين الالي للكلمات المتلفظ بها. لكن حينما يتعلق الأمر بسرد خيالي، إن جزئيا أو كليا، فإن اشتغال التخييل الذي يقوم في الحقيقة على المحمولات اللفظية وغير اللفظية، لابد وأن يروم تقنيع الفرق الحائل بين نمطين من المحاكاة، واحد منهما، إن جاز في القول، له ارتباط مباشر بالواقع، أما الثاني فيعمد الى ادماج نسق متشابك بله معقد. وحينما نرتضي (وهي مسألة ليست باليسيرة على كل حال) كون إجراء التخييل في أفعال وفي كلمات منبثقة عن نفس العملية الذهنية و «قول» هذه الأفعال يبلوران عمليتين لفظيتين جد متباينتين أو بالأولى أن إجراء

التخييل هو الذي يبلور عملية لفظية حقيقية، أي فعلا للالقاء بالمعنى الأفلاطوني يتمضمن سلسلة من التبدلات والتوازنات وسلسلة من الاختيارات، التي لا محيد عنها، بين عناصر القصة القابلة للابقاء والعناصر الممكن التغاضي عنها، بين مختلف وجهات النظر المحتملة . . . الخ، فإن جميع العمليات تبقى غير واردة عندما ينحصر عمل الشاعر أو المؤرخ في نقل خطاب ما .

في وسعنا (بل وعلينا) الاعتراض على التمييز بين صنيع التمثيل الذهني وصنيع التمثيل اللفظي - بين اللوغوس واللغة بالقوة - سوى أن هذا الموقف قد يسوق الى الاعتراض على نظرية المحاكاة ذاتها، والتي تنظر الى الخيال الشعري كظل للواقع جد متعال عن الخطاب الذي ينوء بثقله اعتبارا الى أن الحدث التاريخي براني عن خطاب المؤرخ أو عن المشهد المعروض في اللوحة التي تقدمه : إنها نظرية لاتقيم أي فرق بين التخييل والتمثيل، فموضوع التخييل عندها يرتد الى واقع خادع ينتظر أن يعرض، والحال أنه من هذا المنظور فإن مفهوم المحاكاة نفسه، على مستوى اللغة بالقوة إن هو إلا محض سراب يتلاشى كلما اقتربنا منه . فاللغة لايمكنها أن تحاكي على الوجه الأكمل، إلا ما هو لغة، وبصيغة أدق فإن خطابا ما لايمكنه أن يحاكي بشكل مرض، إلا خطابا مماثلا له تماما ؛ وإجمالا فإن أي خطاب لايمكنه أن يحاكي إلا ذاته، والمحاكاة المباشرة لكونها لغة بالقوة وهذا عين الصواب، لهي تحصيل حاصل .

هكذا يفضي بنا هذا الى هذه الخلاصة غير المنتظرة والتي مؤداها أن الصيغة الوحيدة التي يعرفها الأدب، بما أنه تمثيل، هي السرد، المعادل اللفظي لوقائع غير لفظية وكذلك (مثلما بين المثال الذي نحته أفلاطون) لوقائع لفظية فيما عدا الحال الممكن خضوعه فيها، في نطاق الوضعية الأخيرة، لتنصيص مباشر تبطل معه كل وظيفة تمثيلية، وهو ما يشبه، الى حد قريب، موقف خطيب بمستطاعه إيقاف خطبته حتى يتيح للمحكمة فرصة أن تختبر هي نفسها أحد دلائل الاثبات . إن التمثيل الأدبي ومحاكاة الأقدمين، ليس معناهما السرد إذن مردوفا بـ «الخطابات»، إنهما السرد، والسرد وحده . وإذا كان أفلاطون قد جعل المحاكاة في مقابل السرد، أي محاكاة تامة في مقابل محاكاة ناقصة، فإن المحاكاة التامة لايجوز اعتبارها محاكاة لأنها الشيء ذاته، ثم إن المحاكاة الوحيدة هي غير التامة، المحاكاة هي السرد .

السرد والوصف :

إذا كان التمثيل الأدبي المحدد بهذا الشكل يختلط بالسرد (في معناه الواسع)، فإنه لايختزل الى عناصر محض حكائية (بالمعنى الضيق) ؛ وما يجب القيام به حاليا هو النظر بعين الانصاف، داخل حقل القص عينه، الى تمييز لم يرد، لا عند أفلاطون ولا عند أرسطو، الشيء الذي سيرسم حدا جديدا داخل المجال التمثيلي ؛ فكل سرد إلا ويتضمن، في الواقع، بنسب متفاوتة جدا، مع أنه متنوع وشديد التراكب، من جهة أولى عروضا لأفعال واحداث هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص ؛ ويتضمن من جهة ثانية عروضا لأشياء ولشخوص هي نتاج ما ندعوه اليوم وصفا . فالتقابل بين السرد

والوصف المشدد عليه من قبل التقليد المدرسي، لهو من المميزات الكبرى لوعينا الأدبي. ويتعلق الأمر، هنا، مع ذلك، بتمييز حديث العهد نسبيا، وهو التمييز الذي ينبغي، يوما ما، دراسة نشأته وتطوره في نظرية وممارسة الأدب. وللوهلة الأولى، لايبدو أن هذا التمييز كان موجودا وجودا جد فاعل قبل القرن التاسع عشر، بحيث إن ادراج فقرات وصفية طويلة في داخل جنس سردي نوعيا، كالرواية مثلا، يكشف بجلاء عن مصادر ومتطلبات الأسلوب (6).

هذا الالتباس الدائم أو خلو البال بإزاء التمييز الذي يشير اليه بوضوح في اللغة الاغريقية استعمال المصطلح المشترك DIEGESIS، ربما كان بوجه خاص، على صلة، بالوضع الأدبي الاعتباري اللامتكافىء جدا لنمطي التمثيل المذكورين. مبدئيا، يمكن دونما غموض يذكر، تصور وجود نصوص وصفية خالصة موقوفة على تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أي حدث بل وأي بعد زمني. وإنه لمن السهولة بمكان تصور وصف خال من أي عنصر سردي، أكثر مما يمكن تصور العكس؛ لأن التعيين الأكثر رصانة لعناصر وحيثيات قضية ما قد يحتمل سلفا بداية للوصف: فجملة مثل «المنزل أبيض بسقف من لوح مزرق وبمصر اعين أخضرين» لاتحوز أية سمة سردية مميزة؛ بينما جملة من قبيل «دنا الرجل من المائدة وأخذ سكينا» تتضمن على الاقل، الى جانب فعلي الحدث، ثلاثة موصوفات مهما قلت نعوتها، يمكن اعتبارها بمثابة عناصر واصفة لحدث واحد لمجرد أنها تعين كائنات، حية كانت أم بدون حياة؛ وحتى الفعل يمكن أن يكون وصفيا بهذا القدر او ذاك من خلال الدقة التي تمنحها لعرض الحدث، (ومن اجل الاقتناع بذلك يكفي أن نقارن بين «أمسك السكين») مثلا: و«أخذ السكين» والنتيجة هي ألا وجود لفعل منزه كلية عن الصدى الوصفي، لذا نستطيع القول بأن الوصف أكثر لزوما (للنص) من السرد، ذلك لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نحكي، من أن نحكي دون أن نصف، (ربما لأن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، على عكس الحركة التي لانستطيع أن تكون بدون أشياء). غير أن هذه الوضعية المبدئية تشير، في الحقيقة، أصلا الى طبيعة العلاقة التي توحد بين وظيفتي الوصف والسرد في الأغلبية العظمى من النصوص الأدبية: فالوصف يجوز تصوره مستقلا عن السرد، بيد أننا لانكاد نلقاه أبدا في حالة مستقلة. إن السرد لايقدر على تأسيس كيانه بدون وصف. غير أن هذه التبعية لاتمنعه من أن يقوم باستمرار، بالدور الأول. فليس الوصف في واقع الحال، سوى خديم لازم للسرد، وهو فوق ذلك خاضع باستمرار ومستعبدا أبدا. إن هناك أجناسا سردية كالملحمة والحكاية الخرافية والقصة القصيرة والرواية يمكن للوصف أن يحتل ضمنها حيزا جد كبير، بله الحيز الأوفى؛ وذلك من غير أن يكف بطواعية عن أن يكون مجرد مساعد للسرد. في حين لاوجود لأجناس وصفية؛ بل ويصعب أن نتصور خارج المجال الديداكتيكي (خارج روايات ديداكتيكية مثل روايات جول فيرن) وجود مؤلف أدبي يعمل السرد فيه بمثابة عنصر مساعد للوصف.

إن دراسة العلائق بين السردي والوصفي لابد وأن تعود في جوهرها، الى مراعاة الوظائف الحكائية للوصف، أي للمهمة التي تنهض بها الفقرات أو المظاهر الوصفية في الاقتصاد العام للسرد؛ وحسبنا بدون أن نحاول الدخول هنا في جزئيات هذه الدراسة، أن نستخلص من «التقليد الأدبي

الكلاسيكي» (من هوميروس الى نهاية القرن التاسع عشر) على الأقل وظيفتين متمايزتين نسبيا، أولاهما ذات طابع تزييني بمعنى ما. ونحن نعرف أن البلاغة التقليدية تضع الوصف في نفس مقام باقي الأشكال الأسلوبية بصفته واحدا من محسنات الخطاب: فالوصف المتسع والمفصل يتبدى هنا بمثابة وقفة أو استراحة في مضمار السرد، ويكون له دور جمالي خالص مثل دور النحت في الصروح الكلاسيكية، ولعل المثال الأكثر ذيوعا لهذا هو وصف دراع أخيل في الأنشودة الثامنة عشرة من الالياذة (7)، ولاشك أن بوالو كان يفكر في هذا الدور التزييني حين يطالب بالغنى والأبهة في هذا الصنف من الاثار الفنية. وتتميز المرحلة الباروكية بنمط من المبالغة والتفخيم في الملقن الوصفي السابق مثلما يبدو ذلك ملموسا في «انقاذ موسى» لسانت أمان الذي انتهى بتحطيم توازن القصيدة الحكائية والوصول بها الى أفولها.

أما الوظيفة الكبرى الثانية للوصف، والأكثر بروزا اليوم لأنها فرضت نفسها على تقاليد الجنس الروائي مع بلزاك، هذه الوظيفة هي ذات طبيعية تفسيرية ورمزية في نفس الوقت: فالصور الجسدية، وأوصاف اللباس والتأثيث تتوخى عند بلزاك وأتباعه الواقعيين إثارة نفسية الشخوص وتبريرها في نفس الآن، تلك الشخوص التي هي بمثابة علامة وعلة (سبب) ونتيجة دفعة واحدة. هكذا يصير الوصف هنا على غير ما كان عليه في المرحلة الكلاسيكية، إذ يصبح عنصرا أساسيا في العرض، سواء أذهب تفكيرنا الى منازل الآنسة كورمون في «العانس» أو الى بالثازا كلايس في «البحث عن المطلق». كل هذا جد شائع ومعروف، بحيث لن نسمح لأنفسنا بالالحاح عليه. لنلاحظ فقط أن استبدال الوصف الدال بالوصف التزييني، قد جنح (على الأقل حتى مستهل القرن العشرين) نحو تقوية هيمنة السردي: فالوصف، وهو يستقل بنفسه، قد فقد دون أدنى شك، ما ربحه من حيث أهميته الدرامية. وفيما يتعلق ببعض أشكال الرواية المعاصرة التي ظهرت في البداية كمحاولات تتغيا تحرير الصيغة الوصفية من استبداد السرد وتنفذه، فليس من المقنع أن نلجأ الى تأويلها بهذه الكيفية: فإذا ما تعاملنا معها من زاوية النظر هاته، فإن عمل روب غرييي قد يظهر، وبنسبة زائدة، كمجهود من أجل بناء سرد ما (قصة) اعتمادا، بشكل يكاد يكون مطلقا، على أوصاف محورة من صفحة الى أخرى وذلك بطريقة دقيقة. الشيء الذي يمكن أن ينظر اليه في نفس الوقت كما لو كان ارتقاء مذهلا للوظيفة الوصفية، وأيضا كما لو كان تثبيتا مقنعا لغائيته السردية غير القابلة للاختزال.

يجب أن نلاحظ، في النهاية، أن كل الاختلافات التي تباعد بين الوصف والسرد، إنما هي اختلافات ذات مساس بالمضمون، وليس لها أي وجود سيميولوجي بالمعنى الدقيق للكلمة: فالحكي يرتبط بأفعال أو بأحداث ينظر اليها باعتبارها مجرد إجراءات، وفي نفس الاطار يشدد على المظهر الزمني والدرامي للسرد؛ أما الوصف فهو على العكس من ذلك نظرا الى أنه يركز على أشياء وكائنات منظور إليها في دائرة تواقتها، ويضع نصب عينيه الاجراءات ذاتها كما لو أنها مشاهد، ثم إن هذا الحكي يبدو ملغيا لمجرى الزمن ومسهما في بسط السرد في المكان. وإذن ففي إمكان هذين النمطين من الخطاب التمظهر كتعبير عن موقفين متناقضين من العالم والوجود، أحدهما أكثر حركة، والثاني أكثر تأملا، ويتم هذا وفق معادلة تقليدية «أكثر شعرية». غير أنه من وجهة نظر صيغ العرض فإن

رواية حدث أو وصف شيء هما عمليتان متشابهتان تستخدمان نفس الوسائل اللغوية.

إن الفرق الأكثر دلالة، لربما كان هو أن السرد يعمل، داخل التتابع الزمني لخطابه، على إعادة السيرورة الزمنية للأحداث كذلك؛ بينما يبدو الوصف ملزما، في نطاق العنصر المتتابع، بتعديل عرض الأشياء المتزامنة والمتجاورة في المكان: فاللغة السردية ستتميز على هذا النحو بنوع من التطابق الزمني مع موضوع الوصف، أي على العكس من اللغة التى تكون، في هذا الموقف، لغة خصوصية بشكل لارجعة فيه. على أن هذا التعارض يفقد الكثير من قوته في الأدب المكتوب، بحيث لاشيء يحول بين القارىء وبين التراجع الى الوراء والتعامل مع النص، ضمن تزامنيته الفضائية، كمعادل للمشهد الذي يصفه: فقصائد أبو لينير القائمة على جمالية الخط أو الترتيبات الخطية في قصيدة «ضربة النرد» لاتفعل شيئا سوى الدفع بعملية الاستغلال لقسط من الوسائل الخبيئة للتعبير الكتابي الى حدودها القصوى. ومن جانب آخر فلا سرد، حتى ذلك الذي يكتسي صفة الوصف الاذاعي، لايكون مزامناً بصرامة للحدث الذي يسرده، وتنوع العلائق التي يمكن أن يقيمها زمن القصة وزمن السرد لينتهي باختزال خاصية العرض السردي. هذا ولقد سبق لأرسطو أن انتبه الى أن واحدا من امتيازات السرد على العرض المشهدي هو القدرة على معالجة عدة أفعال متزامنة (8)، لكن على أساس أن تتم معالجتها بتتابع، ولذلك تغدو وضعيته ووسائله وحدوده مماثلة لتلك التي تخص اللغة الوصفية.

يظهر إذن جيدا أن الوصف، باعتباره صيغة للتمثيل الأدبي، لايتمايز عن السرد بجلاء كاف، سواء على صعيد استقلالية غاياته أو على صعيد أصالة وسائطه لكي يصير من، وإن كان ذلك من وجهة نظر معينة، أكثر هذه المظاهر واجتذابا.

السرد والخطاب:

عند قراءة كتابي «الجمهورية» و «الشعرية» سيبدو أن أفلاطون وأرسطو قد اختزلا، أوليا وضمنيا، حقل الأدب الى المجال الخصوصي للأدب التمثيلي وهو ما توضحه المعادلة التالية: الصنعة الشعرية = المحاكاة. وإذا ما أخذنا في الاعتبار، ارتكازا على هذا الاختيار، كل (أصناف التعبير) التي تقصى من الحقل الشعري، فسوف نلمح ارتسام حد أخير للسرد يمكن أن يعد الأكثر أهمية ودلالة. والحق أن الأمر لايتصل سوى بالشعر الغنائي الهجائي والتعليمي، أي الشعر الذي كان يقتصر على بعض أسماء الشعراء الذين كان يتعين على إغريقي من القرن الخامس أو الرابع قبل الميلاد معرفتها مثل: بندار، ألسي، سافو، أرشيلوك، هيزيود. وبالنسبة لأرسطو فإن امبدوكليس لا يعد شاعرا، وإن كان قد استعمل نفس الوزن الشعري المستعمل من طرف هوميروس: «يجب تسمية أحدهما شاعرا، والاخر عالم طبيعيات أولى منه شاعرا» (9). لكن الأكيد هو أن أرشيلوك وسافو وبندار لايمكن تسميتهم بعلماء طبيعة؛ فما يشترك فيه كل الذين أقصاهم أرسطو من كتاب «فن الشعر» هو أن أعمالهم لاترتكز على محاكاة فعل واقعي أم مستعار، براني عن شخصية الشاعر وكلامه، سواء

بواسطة السرد أو العرض المشهدي، وإنما ترتكز ببساطة، على قول يقوله الشاعر عن نفسه مباشرة وباسمه الخاص. إن بندار يمجد مزايا المنتصر في الألعاب الأولمبية؛ وأرشيلوك يطعن في خصومه السياسيين، وهيزيود يقدم مواعظه للمزارعين؛ بينما يعرض امبدوكليس أو بارميند نظريتهما عن الكون: فليس هناك أي عرض أو تمثيل ولا أي تخييل، وإنما هناك فقط كلام، لا أقل ولا أكثر، هذا الكلام يوظف مباشرة في خطاب المؤلف الأدبي، ونفس الشيء يقال عن شعر المراثي اللاتينية وعن كل ما ندعوه حاليا، في نطاق واسع، شعرا غنائيا. وعندما ننتقل الى النثر فنفس الشيء يقال بشأن الفصاحة، والتأمل الأخلاقي أو الفلسفي (10)، والعرض العلمي أو الشبيه بالعلم، والمقالة، والمراسلة، واليوميات الحميمية الخ . . .، فكل هذا المجال الرحب من التعبير المباشر، مهما كانت صيغه وسياقاته وأشكاله، فهو ينفلت من سلطة الملاحظات الواردة في كتاب «فن الشعر»، لكونه يهمل الوظيفة التمثيلية للشعر، وعليه فنحن هنا أمام قسمة جديدة ذات سعة جد كبيرة مادامت تقسم جماع ماندعوه اليوم أدبا الى قسمين أساسيين متساويين وذلك بطريقة ملموسة.

هذه القسمة تشبه الى حدّ ما التمييز المقترح، منذ عهد قريب، من لدن بنفنيست (11) بين السرد (أو القصة) والخطاب، ومع هذا التمييز الذي يجعله بنفنيست مشمولا بمقولة الخطاب بكل ما اعتبره أرسطو محاكاة مباشرة، أي جميع ما يعتمد في الواقع، على الأقل فيما يخص الجانب اللفظي، على الخطاب المعار من قبل الشاعر أو السارد الى احدى شخصياته، يبين بأن بعض الأشكال النحوية مثل ضمير المتكلم أنا (ومرجعه الضمني أنت) و«القرائن» الضميرية (الاثباتية منها) أو الظرفية (مثل هنا، الآن، أمس، اليوم، غدا الخ . . .) وبعض أزمنة الفعل، في اللغة الفرنسية على الأقل، كالمضارع (الحاضر) والماضي (البعيد) أو المضارع (المستقبل) توجد مودعة في الخطاب في الوقت الذي يندمغ فيه السرد، في صيغته الدقيقة، بالتشغيل الاستثنائي لضمير الغائب ولأشكال من عيار الماضي المبهم (الماضي المجرد) والماضي الأكمل (ماضي الماضي). وبصرف النظر عن الجزئيات والتنويمات بين اصطلاح تعبيري وآخر، فإن كافة هذه الاختلافات تؤول، بجلاء، الى تعارض بين موضوعية السرد وذاتية الخطاب. إلا أنه يجب أن ندقق بأن المسألة تتعلق بموضوعية وذاتية محددتين على ضوء مقاييس ذات طبيعة محض لسانية: فالخطاب يكون ذاتيا كلما اندمغ، ضمنيا أو تصريحا، بمثول ضمير المتكلم «أنا» (أو أحال عليه) غير أن هذه الـ«أنا» لاتتحدد خلافا لهذا، إلا من حيث كونها هي الشخص الذي يتحدث تماما مثل المضارع (الحاضر) زمن الصيغة الخطابية بامتياز، والذي لايتحدد بوجه اخر، إلا من حيث كونه لحظة الحديث، كما أن استعماله يطبع «مطابقة الحدث الموصوف لمقتضى L'instance الخطاب الذي يصفه» (12)؛ أما موضوعية السرد فتتحدد، بالعكس من هذا، من خلال غياب أية إحالة على السارد «والحقيقة أنه لاوجود لأي سارد. فالأحداث تعرض مثلما تقع تبعا لظهورها في أفق القصة. لا أحد يتكلم هنا، والأحداث تبدو مروية من تلقاء ذاتها» (13).

لاريب أننا نمتلك هاهنا وصفا مكتملا لما يعتبر، في جوهره وفي تعارضه الجذري مع أي شكل تعبيري شخصي للمتكلم، سردا في حالته الخالصة وذلك الى حد تمكننا من تنبيه في هيئته المثالية،

والقبض عليه فعليا على صعيد نماذج ممتازة كتلك التي يستعريها بنفنيست نفسه من المؤرخ غلوتز ومن بلزاك. ولا ضير في أن نقدم مقتطفا من «غامبارا» يستدعي منا التعامل معه بروية: «بعد الانتهاء من دورة في الرواق نظر الرجل الشاب الى السماء والى ساعته هكذا بالتتابع، بدر منه سلوك يدل على نفاذ الصبر فدلف الى دكان لبيع السجائر... أشعل سيجارا وتموضع قبالة مرآة ثم ألقى نظرة على بدلته... لقد كان على شيء من النعمة مما لاتبيحه أعراف اللياقة في فرنسا. عدل ياقته وصدريته المخملية السوداء التي تتشابك فوقها، متواترة واحدة من تلك السلاسل الذهبية الضخمة المصنوعة في «جنوة»، عقب ذلك، وبعد أن ألقى، بحركة واحدة، على ذراعه الأيسر رداءه القطيفي المبطن وثناه بأناقة، عاود نزهته من غير أن يسمح لنفسه بالتسلي بالنظرات الغرامية البورجوازية التي كانت تتهاطل عليه، وعندما أخذت الدكاكين تشعل أضواءها وبداله الليل شديد الحلكة توجه صوب ساحة البلاط الملكي، متشبها برجل يخشى أن يكتشف أمره، ذلك أنه ذرع الساحة وصولا الى النافورة حتى يلتحق، في مأمن من عربات الجياد، بمدخل زنقة فروا مونتو...».

بهذه الدرجة من الصفاء لايملك الالقاء السردي الشديد الخصوصية إلا أن يتخذ، بطريقة من الطرق، صفة التعدي المطلق للنص، والغياب الكلي (إذا ما تغاضينا عن بعض التشوهات وملامح الضعف التي سنعود إليها لاحقا) ليس للسارد فحسب، بل وللسرد ذاته، من خلال الانمحاء التام لأي إحالة على ركن الخطاب الذي يؤسسه. فالنص يمثل هنا أمام ناظرنا بدون أن يكون مقولا من طرف أحد ما، وبدون أن تحتم (تقريبا) معلومة من المعلومات التي يحتويها، الرجوع الى مصدرها لكي تكون مستوعبة أو مثمنة، هذا المصدر الذي يكتسب قيمته من جراء تنائيه عن المتكلم وفعل الكلام أو تعالقه معهما. وإذا قارنا مقولا كهذا بجملة كهاته: «كنت أنتظر الحصول على مقر ثابت قبل أن أكتب اليكم، وفي النهاية قر عزمي على أن أمضي فصل الشتاء هنا» (14) فسنستطيع اختبار الى أي حد يتعارض استقلال السرد مع تبعية الخطاب، هذا الأخير الذي لايمكن تفكيك محدداته الجوهرية (التي هي مما هو أنا، من أنتم، وأي مكان تعينه هنا؟) إلا في ضوء علاقتها بالموقف الذي تم فيه إنجازها. ففي الخطاب يتكلم أحد ما، وموقفه داخل فعل الكلام نفسه، هو ما يشكل بؤرة الدلالات الأكثر أهمية؛ أما في السرد فلا أحد يتكلم كما يشدد على ذلك بنفنسيت، وبهذا المعنى لايصير من حقنا، في أية لحظة، أن نسأل عمن يتكلم (أين ومتى الخ...) لكي نتلقى دلالة النص تامة غير منقوصة.

لكن يجب أن نردف، فورا، بأن المعاني الجوهرية للسرد والخطاب المحددة هكذا، لاتكاد توجد أبدا بشكلها الخام في أي نص من النصوص: فهناك في كافة الأحوال تقريبا نسبة من السرد متضمنة في الخطاب، ومقدار من الخطاب في السرد، ومن هنا يأتي في الحقيقة توقف التناظر لأن كل شيء يجري كما لو أن نمطي التعبير يتأثران بشكل مختلف جدا بعدوى التداخل: فاندراج عناصر سردية في صميم الخطاب لايكفي لتحريره، والسبب هو أن هذه العناصر تظل مشدودة في الغالب الى مرجعية المتكلم الذي يستمر حضوره ضمنيا في الخلفية، ويملك القدرة على التدخل من جديد في كل الأثناء بدون أن ينظر الى هذه المعاودة كـ«تدخل». هكذا نقرأ في «مذكرات ما بعد الموت» هذه الفقرة التي تبدو موضوعية: «لما كان البحر محتدما، وحدثت عاصفة، كان الموج المترافص عند أسفل

القصر، من ناحية الساحل الرملي العريض، يتطاير ويصاعد حتى الأبراج الكبيرة. وعلى علو عشرين قدما من قاعدة أحد تلك الأبراج كان هناك متراس صواني ضيق، زالج، ومائل، عبره يقع الاتصال بالحصين الذي يحرس الحفرة: إن الوضع كان يفترض القيام بمبادرة في البرهة الفاصلة بين موجتين، واقتحام المكان المحفوف بالمخاطر قبل أن يحطم المد البرج ويغمره. . . »(15)، إلا أننا ندرك بأن السارد، الذي انمحى الضمير الذي يعود عليه مؤقتا خلال هذه الفقرة، لم يذهب بعيدا، وأننا لم نفاجأ ولم نتضايق كذلك عندما تناول الكلام ثانية ليضيف: «لا أحد كان يرفض المغامرة، لكني رأيت أطفالا يشحبون قبل أن يحاولوا ركوبها». فالسرد لم يكن في الواقع خارجا عن نظام الخطاب في ضمير المتكلم الذي امتصه دونما تكلفة ولا حتى موارية، ومن غير أن يكف عن أن يكون هو ذاته، وبالعكس فإن أي تدخل لعناصر خطابية في صلب السرد لابد وأن يتم الاحساس بها كتشويه لاستواء العنصر السردي عند الاقتضاء، وهكذا الشأن أيضا في التأمل الخاطف الذي أدرجه بلزاك في صميم النص المسوق آنفا: «من بدلته. . . كان يبدو على شيء من النعمة، أكثر مما تبيحه أعراف اللياقة في فرنسا»، ونفس الشيء يمكن أن يقال بصدد العبارة الاثباتية: «واحدة من تلك السلاسل الذهبية الضخمة المصنوعة في «جنوه» التي تتضمن بداهة تمهيدا لفقرة في المضارع («المصنوعة») لاتتطابق مع «تلك التي صنعوها» لكنها تتفق طبعا مع «تلك التي يتم صنعها»)، وبصدد عبارة مباشرة موجهة الى القارىء المعدود ضمنيا كشاهد، بل ونستطيع قول نفس الشيء كذلك عن نعت: «النظرات الغرامية البورجوازية» وعن التعبير الموصولي: «برجل يخشى» وهو ما تصنفه اللاتينية كصيغة للرجاء بناء على القيمة الذاتية التي يتضمنها، وأخيرا عن نسق الربط: «ذلك أنه ذراع» الذي يبسط تفسيرا مقترحا من لدن المؤلف. فمن الواضح أن السرد لايدمج قيوده الخطابية التي أسماها جورج بلان بالذات «تدخلات المؤلف»، بنفس القدر الذي يستقبل فيه الخطاب، بسهولة، القيود السردية: إن السرد المدمج في الخطاب يتحول الى أحد عناصر هذا الأخير، أما الخطاب المدمج في السرد فيبقى خطابا ويشكل صنفا من الأورام، من السهل كثيرا التعرف عليها، وتعيين مكانها وبالتالي فلا صعوبة بتاتا في صيانة صفاء السرد مقارنة مع صفاء الخطاب.

وعلى الرغم من أن باعث هذا التنافر بسيط إلا أنه يعين لنا ميزة حاسمة للسرد: فالصائب أن الخطاب لايحوز أي صفاء يستلزم صيانته اعتبارا الى أنه الصيغة «الطبيعية» للغة الأكثر رحابة وشمولية والتي تضيف، بفعل تحديدها، كل الأشكال، أما السرد فهو على النقيض من هذا لأنه صيغة يقننها عدد من الاقصاءات والضوابط التقييدية (الامتناع عن فعل المضارع، عن ضمير المتكلم الخ. . .)، الخطاب يمكنه أن «يروي» بدون أن ينقطع عن كونه خطابا، في حين لايمكن للسرد أن «يفيض في الكلام» بدون أن ينفصل عن ذاته، لكنه لايقدر أيضا على التمنع بدون أن يسقط في الفقر والضحالة: لهذا السبب لايكاد يوجد السرد بشكله الصارم في أي مكان، إذ أن أدنى ملاحظة شاملة، أو أدنى نعت يتجاوز قليلا كونه وصفيا، والمقارنة الأكثر حذرا، وأقل إشارة الى ما يفيد التردد الى «ربما»، وأكثر التمفصلات المنطقية مهادنة، (إن كل ذلك) قد يدخل الى نسيج السرد نمطا من الكلام غريبا عنه إن لم يكن محرفا له؛ لهذا يبقى من الوارد الاستسعاف بتحليلات متعددة ومدققة للنصوص من أجل دراسة ما هو جزئي في تلك التصادمات المتناهية الدقة أحيانا؛ على أن أحد مرامي هذه الدراسة هو

فهرسة الوسائط وترتيبها، الوسائط التي حاول الأدب السردي (والروائي خاصة) من خلالها أن ينظم داخل لغته الخاصة، وبطريقة لا اعتراض عليها، العلائق المعقدة التي تتعهد لوازم السرد ومشترطات الخطاب.

من المعروف أن الرواية لم تتوفق أبدا في تذليل المأزق الذي طرحته هذه العلائق بكيفية مقنعة ونهائية. والى عهد قريب، مثلما كان عليه الحال في المرحلة الكلاسيكية مع سرفانتيس وسكارون وفيلدينغ كان المؤلف - السارد، المضطلع بأمر خطابه بحدب وكياسة، يتدخل في مجرى السرد باندفاع ملح يصل حد السخرية مستفهما قارئه عن أسلوب الحوار المألوف. وعلى العكس من ذلك، وفي ذات المرحلة، كنا نجد المؤلف - السارد يتخلى عن جميع مسؤوليات الخطاب لفائدة واحد من الشخوص الرئيسية، إذ يدعه تارة يتكلم بصيغة ضمير المتكلم فيروي الأحداث ويعلق عليها في نفس الوقت؛ وهذا ما تجسده الروايات الشطارية من «لازاريو» الى «جيل بلا»، وأعمال أخرى سير ذاتية من الوجهة التخييلية مثل «مانون ليسكوت» أو «حياة ماريان»؛ وتارة أخرى لم يكن المؤلف - السارد بقادر على الحسم سواء في التحدث باسمه الشخصي أو في تفويض هذا الدور الى شخصية واحدة فقط كان يقسط الخطاب بين مختلف الفاعلين إما على شكل رسائل كما فعلت في الغالب رواية القرن الثامن عشر («هيلواز الجديدة»، «العلاقات الخطيرة»، وإما على طريقة جويس أو فوكنر الأكثر مرونة وحذاقة مادام يجعلان السرد تحت كفالة الخطاب المضمر للشخوص الرئيسية وذلك بكيفية غير متقطعة. ولاشك أن القرن التاسع عشر، بما أنه العصر الكلاسيكي للسرد الموضوعي، هو الذي يمثل بجلاء، الفترة الوحيدة التي يظهر فيها أن التوازن بين السرد والخطاب قد حصل إنجازه وفق وعي سليم وبمنأى عن أي وسواس أو فخفخة، فمن بلزاك الى تولستوي ونحن نلمس بالعكس، الذي وصل اليه تأكيد المرحلة الحديثة على استشعار الصعوبة الى حد وصم بعض أنماط الكلام بالاستعصاء الطبيعي حتى على الكتاب الأكثر صرامة وفصاحة.

نعرف جيدا كيف أن الجهد المصروف للارتقاء بالسرد الى أسمى درجة من الصفاء قد دفع بعض الكتاب الأمريكيين كهاميت وهيمنغواي الى تنحية عرض المحفزات النفسية مثلا، إذ من غير استجارة ببواعث شمولية لها هيئة «استطرادية» يصعب دائما توجيه الأوصاف المضمنة لرأي شخصي للسارد والروابط المنطقية الخ... الى حد تحجيم القول الروائي الى جمل قصيرة تخضع لتعاقبية مرتجة وتعوزها تمفصلات مبينة، وهو ما تحقق منه سارتر عام 1943 من خلال «الغريب» لـ كامو، كما أمكننا اكتشافه ثانية، عشرة أعوام بعد ذلك، عند روب غرييي

إن ما جرى تأويله، في غالب الأحيان، كتجريب للنظريات السلوكية في الأدب قد يكون مجرد أثر لحساسية، حادة بوجه خاص، تجاه تنابذ اللغات. فكل تموجات الكتابة الروائية المعاصرة تستحق بدون شك، أن تحلل من هذه الزاوية، وتحديدا الاتجاه الحالي الذي قد يكون معاكسا للاتجاهات السالفة، ويظهر ذلك لدى سولرس أو ثيبودو مثلا في ميلهما الى معاينة انسراب السرد في الخطاب الراهن للكاتب حين عكوفه على الكتابة، أي في ما أسماه ميشيل فوكو «خطابا منشدا الى فعل الكتابة، معاصرا لجريانه، ومحاصرا داخله» (16)، فكل شيء يتم في هذا المضمار كما لو أن

الأدب استنفد أو أنهك موارد صيغته التمثيلية، واختار أن يتفرغ للانصات اللامحدود لخطابه الخاص. فهل ستتمكن الرواية، بعد الشعر، من الخروج نهائيا عن عصر التمثيل؟، وهل يجوز للسرد، في إطار تميزه السلبي الذي أتينا على الاقرار له به، هل له أن يشكل بالنسبة الينا مقدما ما يشكله الفن بالنسبة الى هيجل، أي كونه «شيئا منتميا الى الماضي» ويتطلب منا باستعجال التعامل معه في نطاق تراجعه وانكماشه، وذلك قبل أن يخلي أفقنا نهائيا؟

هوامش

1 – 1448 أ

2 – 1393 أ

3 – الالياذة، I، 12 – 16، ترجمة مازون

4 – 393 E، ترجمة شامبري

5 – 1461 أ

6 – هذا ما نجده عند بوالو في أثناء تعرضه للملحمة :

كونوا يقظين ومتعجلين في سرودكم

كونوا مغدقين وباذخين في أوصافكم

(فن الشعر، III، ص 257 – 258)

7 – على الأقل كما ذهب الى تأويل ذلك والاقتداء به التقليد الكلاسيكي، ومن جهة أخرى يجب أن نلاحظ أن الوصف يعمل على أن ينتعش وإذن أن ينسرد.

8 – 1459 ب.

9 – 1147 ب

10 – لما كانت الأهمية هنا للالقاء وليس لما يقال تستبعد من هذه اللائحة، كما فعل أرسطو (1147 ب) الحوارات السقراطية لأفلاطون وكل الفذلكات ذات الشكل الدرامي التي تحل المحاكاة في النثر.

11 – «علائق الزمن في الفعل الفرنسي» ب، س، ل، 1959 المعاد نشره في «قضايا اللسانيات العامة» ص 237 – 250.

12 - «الذاتية في اللغة»، مرجع سابق، ص 262.

13 - نفسه، ص 241.

14 - سينانكور «أوبرمان» الرسالة الخامسة.

15 - الكتاب الأول، الفصل الخامس. .

16 - «الحكاية الخلفية»، L'ARC، عدد خاص عن جول فيرن، ص 6

جاب لينتفلت

مقتضيات النص السردي الأدبي

ترجمة : رشيد بنحدو

يمثل هذا النص القسم الأول من كتاب جاب لينتفلت المعنون بـ: ESSAI DE TYPOLOGIE NARRATIVE Le point de vue: Théorie et analyse منشورات Librairie José Corti، باريس، 1981 (ص - ص 13 - 33).

ويعتبر الكتاب مساهمة عميقة في الجدل الذي عرفته، في العقود الأخيرة، النظرية السردية عامة، والمنظور السردي أو التبئير خاصة، في الأبحاث الفرنسية والألمانية والانجلوسكسونية والروسية والتشيكية. بل يمكن القول إنه يوسع الدائرة النظرية لهذه الأبحاث - التي اقتصرت في الغالب على دراسة المقتضيات السردية الخيالية في النص الروائي (السارد والشخصية والمسرود له) - لتشمل أيضا، وضمن نموذج تواصلي تداولي، المقتضيات المجردة (المؤلف والقارىء المجردين) والواقعية (المؤلف والقاريء الحقيقيين)، دون إغفال إيديولوجية النص وسياقه الاجتماعي - الثقافي وتلقيه.

ويقترح لينتفلت Lintvelt في كتابه هذا نمذجة خاصة للخطاب السردي تتوخى، من جهة، بناء نموذج نظري مركب يركز على «السرد» الروائي (وضمنه السارد والمسرود له) في علائقه مع «المحكي» و«القصة» (ومن ثم مع الشخصيات)، ومن جهة ثانية تقديم منهج عملي لمقاربة النص الروائي. ويتكون المتن المدروس خاصة من رواية : Dix heures et demi du soir en été (1960) لـ Marguerite Duras ورواية «les illustres française» (1713) لـ Robert Challe.

أما القسم الذي نترجمه هنا، فيشكل بحق الأساس المصطلحي الذي يقوم عليه هذا البناء النظري - التحليلي المعقد. ففيه يعرض لينتفلت المفاهيم «السردلوجية» الاجرائية التي سيعتمدها في بحثه، ويحدد ما بينها من فروق دقيقة. ولاشك في أن أهمية هذا الجهاز المصطلحي بالنسبة إلينا، هنا والآن، تكمن في تقديمه تعريفات واضحة ومضبوطة «للمقتضيات» أو العناصر السردية التي تشكل قوام النص الروائي، تعريفات تزيل كل أشكال اللبس والتبسيط التي يشيعها ويكرسها النقد الروائي عندنا بين مقتضيات محايثة للنص (السارد، الشخصية، المسرود له . . .) وأخرى مجاوزة له (المؤلف، الشخص، القارىء . . .)، بين إيديولوجية الرواية وإيديولوجية الروائي الخ .

توطئة

حدد رومان جاكبسون في مقالته المعروفة «اللسانيات والشعرية» العناصر المكونة لكل فعل تواصلي في البيان التالي (1)

سياق

مرسل .... رسالة .... مرسل اليه

صلة

سنن

وقد انتقد بيير كونتز Pierre Kuentz النموذج الياكوبسوني لأنه «يفترض حظوة خاصة يتمتع بها باث لايعدو كونه تنويعا للذات المبدعة أو المؤلف حسب الاستعمال التقليدي، ويعكس هذه الحظوة الاتجاه الذي ينبغي أن تتخذه قراءة البيان، أي من اليمين الى اليسار، وانطلاقا من مرسل يخاطب، عبر سنن ذي وجود لاحق، مرسلا اليه ينصت الى رسالته. فالعلاقة المفترضة هناهي التي تبتدىء من مؤلف وتنتهي الى قارىء، وليست تلك العلاقة الجدلية التي تنشىء فواعلها (actants) بواسطة عمل اللغة» (2).

كما يعيب جون - ميشيل أدام Jean-Michel Adam على نفس النموذج التواصلي كونه يقوم على تصور ديكارتي لـ «الذات»، ويهمل السياق الاجتماعي - الثقافي، ويلغي ظواهر التناص، وكذا إمكانية وجود دلالات (إيحائية، جناسية تصحيفية. . .) تتعدى معنى الرسالة المتسم في زعمه بالثبات والوضوح (3). وبما أن «اللغة ليست مجرد أداة لتبليغ موضوع ما» (4)، يقترح أدام Adam تجاوز نموذج التواصل بالتداولي (la pragmatique) التي «تكاد تشمل كافة الظواهر المجاوزة للغة (extra-linguistiques)، ابتداء من السياق المرجعي وانتهاء بالمعطيات الاجتماعية - الثقافية، كما ينص على ذلك التصور التقليدي» (5)، بحيث تبرز خلف التواصل «الوظيفة التذاونية» (interpersonnelle) التي هي وظيفة «الرابطة الاجتماعية» (6).

وبتطبيقنا مثل هذا التصور التداولي على الخطاب التخييلي (7)، سيتضح لنا أن النص السردي

الأدبي يتسم بتفاعل دينامي بين مقتضيات مختلفة تنحصر ضمن مقتضيات أربعة :

1 - المؤلف الواقعي - القاريء الواقعي

(Lecteur concret) - (Auteur concret)

2 - المؤلف المجرد - القاريء المجرد

(Lecteur abstrait) - (Auteur abstrait)

3 - السارد الخيالي - المسرود له الخيالي

(Narrataire Fictif) - (Narrateur Fictif)

4 - الممثل (أو الفاعل) - الممثل (أو الفاعل)

.(Acteur) - (Acteur)

1 - المؤلف الواقعي - القارىء الواقعي (8)

باعتباره مرسلا، يوجه المؤلف الواقعي، أي المبدع الحقيقي للعمل الأدبي، رسالة أدبية الى القارىء الواقعي، الذي يعمل كمرسل اليه / متلق (9). فالمؤلف الواقعي والقارىء الواقعي شخصان حقيقيان. بهذه الصفة، فهما لا ينتميان الى العمل الأدبي، بل الى العالم الموجود بالفعل، حيث يعيشان، بمعزل عن النص الأدبي، عيشة مستقلة.

غير أنه إذا كان المؤلف الواقعي يمثل شخصا ثابتا ومحددا في الفترة التاريخية لابداعه الأدبي (10)، فإن قراءه، كمتلقين لعمله، يتغيرون عبر التاريخ، مما قد يؤدي الى تلقيات جد مختلفة، بل ومتضاربة، لنفس العمل الأدبي.

وتوجد بين المؤلف والقارىء علاقة جدلية: فعلى القارىء، من أجل فك رموز الرسالة الأدبية، أن يمتلك شفرة المؤلف الجمالية والأخلاقية والاجتماعية والايديولوجية الخ، لكن دون أن يفرض عليه ذلك أن يشاطره إياها كليا، لأن بإمكان المؤلف حسب جمالية التلقي التابعة لجامعة كونسطانس (11)، أن يغير أفق انتظار القارىء، مثلما يمكن لهذا الأخير، بتلقيه الاستهجاني أو الاستحساني، أن يؤثر في الانتاج الأدبي.

2 - المؤلف المجرد - القارىء المجرد (12)

في نفس الوقت الذي ينتج فيه المؤلف الواقعي عمله الأدبي، ينتج أيضا صورة أدبية مسقطة عن ذاته، أي أناه الثانية (Tillotson) (13)، أو أناه الروائية الثانية (Prince) (14)، أو مؤلفا ضمنيا (Booth) (15) أو مؤلفا مجردا (Schmid) وكذلك صورة قارىء ضمني (Booth و Iser) (16) أو قارىء مجرد (Schmid). فالمؤلف المجرد هو منتج العالم الروائي (17)، الذي ينقله الى المرسل اليه / الملتقي، أي القارىء المجرد.

وإذا كان المؤلف الواقعي والقارىء الواقعي يتمتعان بوجود مجاوز للنص، فإن المؤلف المجرد والقارىء المجرد ينتميان الى العمل الأدبي، لكن دون أن يكونا مشخصين فيه مباشرة، لأنهما لا يعبران عن نفسيهما أبدا بشكل مباشر أو صريح، مما يعطل إذن أي تواصل لغوي حقيقي بين المؤلف المجرد والقارىء المجرد (18).

غير أنهما يمتلكان معا موقفا تأويليا أو إيديولوجيا (باختين) (19)، يعرفه Schmid بأنه «ذلك الموقف الذي ينتج عن المظهر الذاتي للواقع في وعي الفرد - بالنسبة للعمل الأدبي في مجمله - أي عن الادراك الذاتي للواقع من خلال العمل الأدبي» (20). ولا يمكن استنباط الموقف الايديولوجي للمؤلف المجرد إلا بشكل غير مباشر من طريقة اختيار العالم الروائي وانتقاء الثيمات والأساليب، وكذا من المواقف الايديولوجية التي تمثلها المقتضيات الخيالية (أي السارد والمسرود له والممثلون) التي

يمكنها أن تتحدث بلسانه.

إن المؤلف المجرد يمثل المعنى العميق للعمل الأدبي، أي دلالته الاجمالية. في حين يعمل القارىء المجرد كصورة للمرسل إليه المفترض والملتمس في العمل الأدبي، ومن جهة ثانية كصورة للمتلقي المثالي، القادر على تحقيق (concrétisation) المعنى الكلي ضمن قراءة فعلية (21)، لذلك، ينظر شميد Schmid الى المؤلف المجرد والقارىء المجرد على أنهما «تجسيدان للبنية الاجمالية للعمل وللتلقي المثالي لهذه البنية الاجمالية» (22).

ويحصل من تعريفات شميد Schmid هذه أن «المفروض في النص أن يبرمج قراءته الخاصة» (23). فتكون القراءة، ضمن هذا التصور، عبارة عن «عملية تحقق من نظام دلالي ذي وجود سابق على القراءة نفسها (عملية ذاتية). إن المعنى ولبنيات المعنى وجودا مستقلا عن تدخل الذات القارئة! ذلك أن دور هذه الذات ينحصر على التعرف على معان موجودة قبلها أو، عرضيا، في إعادة خلق هذه المعاني» (24). فالملاحظ إذن أن شميد Schmid يهمل الاشارة الى أن القارىء الواقعي، «باعتباره مستوى لانتاج المعنى» (25). يمكنه أيضا أن ينجز قراءات أخرى لاتتوافق بالضرورة مع تلقي القارىء المجرد، هذا التلقي المفترض أنه مثالي.

1.2. التمييز بين المؤلف المجرد والمؤلف الواقعي

يطابق تعريف شميد Schmid للمؤلف المجرد ما يعرف في اصطلاح بوث Booth بالمؤلف الضمني (Auteur implicite). بالفعل، يجزم بوث Booth بأن «القيمة التي يتعلق بها هذا المؤلف الضمني هي - دون اعتبار للموقف الذي يتبناه خالقه في الحياة الحقيقية - تلك القيمة المعبر عنها بالشكل الكلي» (26). يتضح إذن أن ثمة فرقا جليا بين المؤلف الواقعي والمؤلف المجرد أو الضمني، لأن «المؤلف الضمني يختار، بوعي أو بدون وعي، ما نقرأه، فنستدل أنه ترجمة مثالية وأدبية ومبدعة للانسان الحقيقي. إنه خلاصة اختياراته الخاصة» (27). ومن ثم، يستنتج بوث Booth بأن «هذا المؤلف الضمني مختلف دوما عن الانسان الحقيقي - مهما تكن الصورة التي يمكننا تكوينها عن هذا الأخير - لأن الانسان الحقيقي، حين يخلق عمله، يخلق أيضا ترجمة سامية لشخصه. فكل رواية جيدة تقنعنا بوجود «مؤلف» نؤوله كنوع من «الأنا الثانية». وغالبا ما تكون هذه الأنا الثانية ترجمة خالصة في منتهى الصفاء والجودة والدقة والحساسية، ترجمة لحياة لايسع أي إنسان أن يحياها» (28).

ويمكن مقارنة هذا التمييز بين المؤلف الواقعي والمؤلف المجرد بالتصورات الأدبية لـ Jean Rousset، الذي يعتقد بأن «الكاتب لا يكتب ليقول شيئا، بل ليقول نفسه، مثلما يرسم الرسام ليرسم نفسه، لكنه، إذا كان فنانا، لايقول نفسه، ولا يرسمها إلا بواسطة هذا التشكيل الذي هو العمل» (29). «فالعمل الأدبي بالنسبة للفنان هو إذن أداة امتيازية للكشف» (30). من هذه الزاوية، نستطيع أن نفترض أن المؤلف المجرد، باعتباره «ذاتا مبدعة» (Rousset) (31)، أو «وعيا مؤلفا» (Starobinski) (32)، يمثل ذلك الجانب الذي ما يزال مجهولا في المؤلف الواقعي، جانبا يسعى هذا الأخير الى اكتشافه بواسطة الابداع الأدبي. بل يمكننا أن نصادر مع بروست Proust على أن «أنا

الكاتب لاتنكشف إلا في كتبه» (33)، لنستنتج بأن المؤلف المجرد يمثل «الأنا العميقة» و «الواقع الوحيد»، في حين لا يمثل المؤلف الواقعي سوى «ذات أكثر بروزا وبرانية» (34).

وينبغي التفريق هنا بدقة بين المؤلف المجرد، كما يبرز في عمله الأدبي، والمؤلف الواقعي، كما يظهر في الحياة الحقيقية، لأن بروست Proust يؤكد على «الهوة التي تفصل بين الكاتب والانسان اليومي» (35). مستخلصا بأن «الكتاب ثمرة أنا أخرى غير تلك التي نعبر عنها في عاداتنا وحياتنا الاجتماعية ورذائلنا» (36).

وعلى المستوى الايديولوجي للعمل الأدبي، يمكن أن تختلف إيديولوجية المؤلف المجرد، الممكن استنباطها من الرواية، عن رؤية المؤلف الواقعي للعالم، التي يعبر عنها في حياته اليومية. توضح ذلك دراسة أنجزها دراسة عن الواقعية البلزاكية. ففي رأيه أن انجلس أوضح بأن بلزاك «رغم كونه، من حيث الاقتناع السياسي، ذا نزعة ملكية، قد استطاع بالذات أن يفضح في أعماله فرنسا الملكية والاقطاعية، وأن يصور حالة الحكم على عهد النظام الاقطاعي بأكثر الأشكال قوة وأدبية»(37).

ويعتقد لوكاش بأن هذا «التناقض عند بلزاك، الملكي النزعة، يبلغ ذروته في كون أكثر أبطال عالمه الروائي، الغني بالشخصيات، أصالة وحقيقة هم أولئك الذين يناهضون بحزم وجرأة الاقطاعية والرأسمالية، أي اليعقوبيون وشهداء معارك الثورة الأهلية» (38).

وإذا نقلنا تحليل لوكاش هذا الى اصطلاحنا الخاص، أمكن القول إنه يكشف عن ثنائية إيديولوجية لدى بلزاك، تتجلى، في الظاهر، في امتلاك المؤلف الواقعي لرؤية رجعية للعالم، وفي العمق، في امتلاك المؤلف المجرد لايديولوجية تقدمية.

كما تبدو المقتضيات المجردة ذات فائدة منهجية حين يتعلق الأمر بتحليل ظاهرة السخرية في نص أدبي. ففي بعض فقرات الغريب «L'Etranger»، رواية ألبير كامو Albert Camus، يحدث تفاوت بين ايديولوجية المؤلف الضمني وآراء الشخصيات. وهكذا يبدو Meursault وكأنه «غريب عن وطنه وتقاليده غرابة Huron في «L'ingénu»، حين حل بفرنسا» (39). كما يعرب مُورْسُو، السليم النية، عن سروره لقاضي التحقيق بإعفائه من أن يختار محاميه بنفسه، لأن المحكمة قبلت تعيين محام يدافع عنه: «لقد وجدت أنه من الملائم والمريح أن تتعهد العدالة بهذه التفاصيل. قلت له ذلك، فأيدني في الرأي، واستنتج بأن القانون على أحسن ما يرام» (40). فهذه الكلمات مشحونة بسخرية لاتجوز نسبتها الى مُورْسُو ولا الى قاضي التحقيق، اللذين لايضمران أية نية قدحية (41). إن هذه السخرية ينبغي أن تعزى للمؤلف الضمني الذي يعرف جيدا، وبالمشاركة السرية للقارئ الضمني(42)، أن اختيار المحامي ليس، كما يعتقد ذلك مُورْسُو، أمرا تافها، بل ذا أهمية قصوى بالمعنى الحقيقي للكلمة، بما أن حياته تتوقف عليه، فبكل بداهة، لايشاطر المؤلف المجرد أبدا غبطة القاضي. إنه يرد التهمة ضمنيا على نظام قضائي يحكم بالموت على مُورْسُو، لا لأنه «قتل رجلا»، بل لأنه «دفن أما بقلب مجرم» (43). فلم يتبين مُورْسُو ما يفرضه عليه الحزن والحداد من سلوك،

لذلك، «كان ينسحب من مجتمع البشر» (44) الذي كان يستخف بـ «قواعده الأكثر جوهرية» (45). إنه يشكل، في رأي الوكيل، خطرا على المجتمع، لأن «فراغ القلب لدى هذا الرجل يصبح هاوية يمكن للمجتمع أن ينطفىء فيها» (46). فمن الواضح أن المؤلف الضمني يستهدف من وراء سخريته أمرين: إدانة مجتمع مصطنع بكامله، وضمان ود القارىء وتعاطفه مع مُورْسُو، المقدم كضحية بريئة» (47).

وبما أن إيديولوجية الرواية تطابق تماما قصد ألبير كامو Albert Camus الى البرهنة على أن «كل رجل، لايبكي أثناء دفن أمه، يعرض نفسه للحكم بالاعدام» (48)، يمكن أن نتساءل، في هذه الحالة، عن مدى بطلان التمييز بين المؤلف المجرد والمؤلف الواقعي. ومع ذلك، يبدو لي أساسيا التفريق بينهما، سواء بالنسبة للنظرية السردية أو للتحليل الاجرائي. بذلك، سنتفادى من جهة أن تقود المماثلة المتسرعة بينهما، من جانب المؤلف الواقعي، الى التحليل البيوغرافي، الذي يهمل التحليل المحايث للنص السردي كبنية فنية. ومن جهة ثانية، فإذا كنا نريد تجاوز المحايثة الصرفة، ينبغي أولا أن نميز بين الواقع الفني للعمل الأدبي والواقع الاجتماعي - الثقافي، بين المقتضيات الأدبية، سواء أكانت مجردة (المؤلف المجرد، القارىء المجرد) أم خيالية (السارد، المسرود له، الممثلون) المقتضيات الواقعية (المؤلف الواقعي، القارىء الواقعي)، لنفحص بعد ذلك العلائق الدينامية التي يمكن أن نربط بينها.

3 - السارد - المسرود له

يتساءل فوجير Füger عن الفرق الأنطولوجي بين النص السردي الأدبي والتحقيق الصحفي (الربورطاج) مثلا، فيستخلص بأن التحقيق يفترض وجود علاقة مباشرة بين المؤلف والحدث المروي، بينما يتسم النص الأدبي بحضور ساردیکون وسيطا بين المؤلف والقصة الروائية (49). بذلك، فهو يتفق مع ستانزل Stanzel الذي يعتبر الطبيعة غير المباشرة للتصوير (La représentation) (50) بمثابة الخاصية الجوهرية.

ينبغي إذن النظر الى السارد بوصفه مقتضى نموذجيا للنص السردي الأدبي. ومع ذلك، ينسى كل من ستانزل Stanzel وفوجر Füger أن وساطة المؤلف المجرد تشكل أيضا، وفي مستوى أعلى، الخاصية المميزة للمحكي. فالمؤلف المجرد هو الذي خلق العالم الروائي الذي ينتمي اليه السارد الخيالي (شميد Schmid) (51). والسارد الخيالي بدوره هو الذي ينقل العالم المسرود (52) الى القارىء الخيالي. وللزيادة في توضيح هذه العلاقة المتبادلة بين المرسل والمرسل اليه، سنفضل مفهوم «المسرود له» (53) على مفهوم القارىء الخيالي.

توجد بين السارد والمسرود له علاقة جدلية. وغالبا ما لاتبرز صورة المسرود له إلا بشكل غير مباشر بواسطة مناداة السارد له، كما يفعل السارد في (Le Roman comique) لـ Scarron، حين يوبخ قارئا خياليا أغاظته دعابته.

«أنا رجل ذو درجة من الشرف تفرض علي أن أنبه القارىء المحب بأن عليه، إذا أغضبته كل الدعابات التي قرأها لحد الساعة في هذا الكتاب، أن يكف عن قراءة صفحات أخرى، لأنه سيصدم بدعابات مماثلة» (54).

فالمقصود هنا بـ «القارىء المحب» المسرود له، وباعتباره مقتضى خياليا، يجب تمييزه، من جهة، عن القارىء المجرد، الذي يفترض فيه بالذات استحسان هذا النوع من الدعابات حول الكتابة الروائية، ومن جهة أخرى عن القارىء الواقعي الذي هو بصدد قراءة الرواية. وبالبداهة، يمكن للقارىء الواقعي أن يتبنى الموقف الايديولوجي للقارىء المجرد، فيتسلى بمثل هذه التدخلات، أو أن يتبنى رد فعل القارىء الخيالي المغتاظ، فيتوقف عن القراءة.

وقد يحدث أيضا أن يتكلم المسرود له، كما في رواية جاك القدري le Fataliste Jacques، حيث يحاور مباشرة السارد في حديث يبدو أنه شرع فيه قبل بداية الرواية (55):

«كيف تم التعارف بينهما؟ بالصدفة، كما يحدث للجميع. ما اسماهما؟ ما أهمية اسميهما لديك؟ من أين كانا قادمين؟ من أقرب الأماكن. الى أين كانا ذاهبين؟ وهل يعرف الانسان أين يذهب؟ ماذا كان يقولان؟ لم يكن المعلم يقول شيئا. وكان Jacques يقول بأن رئيسه كان يقول بأن كل ما يقع على الأرض من خير أو شر مكتوب في السماء» (56).

1.3. التمييز بين السارد والمؤلف الواقعي

يمكن للعملية السردية أن يضطلع بها مقتضى سردي مجهول لايساهم في الحدث الروائي (مثل السارد في الأب غوريو «Le Père Goriot» لـ بلزاك Balzac أو في «Moderato contabile» لـ «Marguerite Duras» أو تنهض بها شخصية تلعب دورا في العالم المسرود (مثل المركيز De Renoncourt و Des Grieux في «L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut» لـ Prévost وشهرزاد في «حكايات ألف ليلة وليلة»). وفي هذه الحالة الأخيرة، ينعت Rousset الفاعل الداخلي للسرد» بـ «الشخصية - السارد». في حين يسمى المقتضى السردي المجهول بـ «المؤلف - السارد»، مع تمييزه لهذا الأخير عن المؤلف كـ «شخص بيوغرافي» (57).

وقد حذر نقاد كثيرون بالفعل من الخلط بين السارد الخيالي والمؤلف الواقعي. فهذا ف. كايزير Wolfgang Kayser ينبه الى أن «السارد شخصية مختلفة تنتمي الى العمل الأدبي في جملته» (58)، ويستخلص بأن «السارد في فن المحكي ليس أبدا المؤلف، المعروف أو المجهول، بل دورا يختلقه المؤلف ويتبناه» (59).

كما يلاحظ ستانزل Stanzel بأن «السارد يبدو لأول وهلة مماثلا للمؤلف. ومع ذلك، فإن التدقيق في الأمر يكاد يظهر دائما أن شخص المؤلف يختلف بشكل قطعي عن شخصية السارد. فالسارد يعرف أقل، وأحيانا أكثر مما يمكن انتظاره من المؤلف، ويجهر بآراء ليست بالضرورة أيضا

بآراء المؤلف. فهو إذن صورة مستقلة، يختلقها المؤلف مثلما يختلق شخصيات الرواية» (60). لذلك، يلاحظ بارت Barthes بحق أن «السارد والشخصيات أساسا كائنات من ورق. فلا يمكن أبدا الخلط بين المؤلف (المادي) للمحكي وسارد هذا المحكي» (61).

أما جنيت Genette، فيؤكد أيضا على ضرورة التفريق بين روايات ستاندال Stendhal بين السارد والمؤلف الواقعي، حيث يقول: «نعرف خاصة عن ستاندال Stendhal أنه يكثر من الأحكام والتوبيخات والنصائح الموجّهة الى أبطاله الصغار. لكننا نلاحظ أيضا ذلك الصدق المريب الذي يطبع تلك الفقرات التي يبدو فيها أن ستاندال Stendhal يتخلى بخبث ونفاق عن شخصياته المفضلة، ويقدم ما يعتبره في الواقع خصالا ودية ورائعة على أنه عيب وخطأ» (62).

وبخصوص بلزاك، يلاحظ جنيت Genette دائما أن «السارد في «Le Père Goriot» ليس بلزاك، رغم تعبيره عن آرائه من حين لآخر، لأن هذا السارد - المؤلف شخص يعرف فندق Vauquer ومديرته ونزلاءه. أما بلزاك، فلا يسعه سوى تخيل ذلك. وبهذا المعنى طبعا، فإن الوضع السردي لمحكي خيالي لايرتبط أبدا بوضعه الكتابي» (63).

ويستنتج دولوزل Dolezel أن «تاريخ الرواية يثبت بإسهاب أن لاوجود لأي علاقة محددة سلفا بين مؤلف نص سردي وسارده. وهذا التفريق يشكل الآن إحدى مسلمات النقد الأدبي الجاد»(64).

2.3- التمييز بين السارد والمؤلف المجرد

يكمن الدور الالزامي التكويني للسارد في أدائه لـ وظيفة سردية، يسميها دولوزل Dolezel «وظيفة التصوير» (65). وتتحد هذه الوظيفة دائما مع «وظيفة المراقبة» (66) أو «وظيفة الادارة» (67)، لأن السارد يراقب البنية النصية، بمعنى أنه قادر على إدراج خطاب الشخصيات (المشار اليه بعلامات خطية مثل المزدوجتين أو النقطتين) ضمن خطابه الخاص. وهكذا، يمكنه أن يمهد لخطاب الشخصيات بأفعال القول والشعور، أو أن يشير الى نبره بعلامات مشهدية. أما العكس، فغير ممكن (68). إضافة الى هاتين الوظيفتين الالزاميتين، فالسارد حر في أداء أو عدم أداء «وظيفة التأويل» (69) الاختيارية، أي في التعبير أو عدمه عن موقف تأويلي أو إيديولوجي (70).

ولتفادي نوعين ممكنين من اللبس، يتعين التمييز بدقة بين السارد ذي الوظيفة التأويلية والمؤلف المجرد، وأيضا بين السارد الذي بدون وظيفة تأويلية والمؤلف المجرد.

1.2.3. التمييز بين السارد ذي الوظيفة التأويلية والمؤلف المجرد

يلاحظ واين بوث Wayne Booth بحق أن السارد «نادرا ما يكون، أولا يكون أبدا، مماثلا

لصورة الفنان الضمنية» (71)، ويؤكد أيضا أنه «مختلف غالبا وبشكل جذري عن المؤلف الضمني الذي يخلقه» (72). غير أنه يعمد بنفسه الى الخلط بينهما حين يدعي بأن «الأنا الثانية تلعب (أحيانا) دورا صريحا وناطقا في القصة»، بحيث أن «التزاماتها المتنوعة، السرية أو الصريحة، تساعد على تحديد استجاباتها للعمل» (73). ففي رأينا أن المؤلف الضمني لايمكنه أن يتدخل بشكل مباشر وصريح في عمله الأدبي كذات متلفظة، بل يمكنه فقط أن يستتر وراء الخطاب الايديولوجي للسارد الخيالي، وفي هذه الحالة، لايكون المؤلف الضمني هو من يتكلم، بل السارد.

بالاضافة الى ذلك، يجب أن ندرك أن الموقف الايديولوجي للمؤلف الضمني، حتى في حالة تحدث السارد بلسانه، «لايعكسه إلا جزئيا الخطاب الصريح للسارد» (74)، مما يعني ضرورة تفادي المطابقة بين هذين المقتضيين المختلفين في العمل الأدبي.

2.2.3. التميز بين السارد بدون وظيفة تأويلية والمؤلف المجرد

يعتقد لوبوك Lubbok (75) وفريدمان Friedman (76) وبنفنست Benveniste (77) وشميد Schmid (78) بأنه لن يكون هناك بعد سارد إذا امتنع هذا عن ممارسة وظيفته التأويلية، بحيث يكون المحكي في حالة انسراد. ويرى بوث Booth بأننا، في هذه الحالة، لاندرك أي فرق بين المؤلف الضمني والسارد: «فالسارد الوحيد في رواية همنغواي Hemingway «القتلة» مثلا هو الأنا الثانية الضمنية التي يشكلها المؤلف في أثناء المحكي» (79). هنا أيضا يبدو أن بوث Booth ينسى مع ذلك فرقا أساسيا بين السارد، الذي ينهض بالفعل السردي للمحكي، والمؤلف الضمني، الذي لايضطلع أبدا بدور الذات المتكلمة. واعتقد، متفقا في ذلك مع دولوزل Dolezel (80)، بأن في هذا النمط من المحكي الموضوعي أيضا ساردا يباشر باستمرار وظيفتي السرد والمراقبة الالزاميتين، رغم تخلّيه عن وظيفة التأويل الاختيارية. مما يعني إذن أن السارد يبقى دائما عنصرا تكوينيا لكل محكي.

3.3. التميز بين السارد والمؤلف المجرد والمؤلف الواقعي

رغم الأهمية البالغة لكتابه «شعرية دوستويفسكي»، يرتكب باختين غالبا خلطا مصطلحيا مزدوجا توضحه الفقرة التالية: «والحاصل أن أفكار المؤلف يمكنها أن تنتشر عبر كافة أعماله. فهي تستطيع أن تبرز في خطاب المؤلف في شكل أقوال معزولة أو أحكام أو تأملات مسهبة. كما يمكنها أن تنساب من فم أحد الأبطال. بل وأن تتدفق أحيانا، من غير أن تمتزج بذاته (مثل شخصية Potoguine عند تورجنيف Tourgueniev)» (81). ولتجنب الالتباس مع المؤلف الواقعي، ينبغي أولا التأكيد على أن إيديولوجية العمل الأدبي هي إيديولوجية المؤلف المجرد، ثم التنبيه إلى أن الأقوال والأحكام لايتلفظ بها المؤلف، بل السارد، صحيح أن بإمكان السارد والأبطال أن يكونوا ناطقين بلسان المؤلف المجرد. لكن هذا لاينفي أنهم هم الذين يعبرون عن الايديولوجية. إنّ تحليلا دقيقا للبنية الشاملة

للرواية كفيل وحده بتأكيد مدى مشاطرة المؤلف للمعنى الايديولوجي لخطابهم.

4.3. التمييز بين المسرود له والقارىء الواقعي

إذا كان ضروريا التمييز بين السارد الخيالي والمؤلف الواقعي، فمن الضروري أيضا عدم الخلط بين المسرود له، الذي يلعب دور المستمع أو القارىء الخيالي في العالم الروائي، القارىء الواقعي، الذي يعيش عيشة مستقلة في العالم المادي. فبخصوص القارىء الذي يخاطبه السارد في مقدمة (Werther)، يلاحظ كايزير Kayser بأن المعنيّ ليس «نحن باعتبارنا أشخاصا مختلفين وذوي حالة مدنية»، بل «كائنا خياليا» (82)، لأن «القارىء والسارد يعتبران معا من العناصر المتلازمة والضرورية للعالم الشعري» (83). لذلك، ينبغي أن نستخلص مع برانس Prince أن «القارىء لقصة نثرية أو شعرية والمسرود له في هذه القصة لاينبغي الخلط بينهما. فالأول حقيقي، والثاني خيالي. وإذا حصل بينهما تشابه كبير، فذلك استثناء، وليس قاعدة (84).

4. الممثلون.

وضع لوبومير دولوزل Lubomir Dolezel (85) نموذجا وظيفيا عهد فيه للسارد والشخصية بوظائف أساسية أو ألزامية، ووظائف ثانوية أو اختيارية.

1 الوظائف الأساسية أو الالزامية

أ) يضطلع السارد إجباريا بالفعل السردي، فيباشر بذلك وظيفة التصوير. فالدور الأساسي للشخصية هو أن تساهم كـ «شخصية درامية» في الحدث الروائي. من هنا، فهي تمارس وظيفة الفعل.

ب) تتكافأ الوظيفة التصويرية للسارد مع وظيفة المراقبة. فبإمكان السارد تأطير خطاب الشخصية بخطابه الخاص، والعكس غير ممكن. فالشخصية تعبر دائما عن موقفها الذاتي إزاء الأحداث المسرودة، ومن ثم فهي تنهض بـ وظيفة التأويل.

2. الوظائف الثانوية أو الاختيارية

يمكن للوظائف الالزامية للسارد وللشخصية أن تتبادل (المواقع)، بحيث تصبح وظائف السارد الالزامية وظائف الشخصية الاختيارية، وتصبح وظائف الشخصية الالزامية وظائف السارد الاختيارية.

ج) وهكذا، يمكن للسارد أيضا أن يعبر عن موقفه الايديولوجي بمزاولته لـ وظيفة التأويل.

د) ويعتقد دولوزل Dolezel بأن السارد يستطيع أيضا أن يضطلع بـ وظيفة بالتماهي مع إحدى

الشخصيات، ومن ثم ينهض بوظيفتي التصوير والمراقبة. وفي هذه الحالة، يتماثل السارد مع الشخصية، فيصبح التعارض الوظيفي بينهما بدون مفعول. بخصوص هذه النقطة الأخيرة، نبدي اختلافنا مع نظرية دولوزل Dolezel، التي نواجهها باعتراضين.

إن مفهوم الشخصية يبدو لي غير ملائم في نموذج وظيفي، ذلك لأن الشخصية تضطلع تارة بـ وظيفة الفعل وحدها (الأب غوريو «Le Père Goriot») وطورا بوظيفة مزدوجة (Des Grieux، شهرزاد): وظيفة الفعل كشخصية - ممثل (موضوع الفعل السردي، الأنا - المسرود) ووظيفة التصوير كشخصية - سارد (ذات الفعل السردي، الأنا - السارد). وتفاديا لهذا الالتباس، أفضل نعت الشخصية الفاعلة بـ «البطل» (86) أو «الممثل» (87).

فإذا كان دولوزل Dolezel يعتقد بإمكان إلغاء التعارض الوظيفي بين السارد والشخصية كما سبق (راجع 2. د.)، فإننا نعتبر ثنائية السارد والممثل ذات طبيعة دائمة. فالسارد ينهض بوظيفة التصوير (الوظيفة السردية) وبوظيفة المراقبة (وظيفة الادارة)، دون أن يضطلع بوظيفة الفعل. في حين يكون الممثل دوما مرصودا لوظيفة الفعل ومحروما من وظيفتي السرد والمراقبة.

ويميز شميد داخل «العالم المسرود» الذي يبدعه السارد «عالما مستظهرا أو ممثلا به» (88) ليشير بذلك الى العالم المعبر عنه بواسطة خطاب الممثلين الروائيين، ويمثل كل واحد من هؤلاء موقفا تأويليا أو إيديولوجيا (89) من شأنه أن يؤكد المواقف الايديولوجية الاخرى للعمل الأدبي أو يكملها أو يعترض عليها.

1.4. التمييز بين السارد والممثل

يعتقد دولوزل Dolezel بحصول تماثل وظيفي بين السارد والشخصية في المحكي بضمير المتكلم (90)، لأن الشخصية تزاول فيه وظيفتي التصوير والفعل معا. ومع ذلك تبقى ثنائية السارد والممثل قائمة، لوجوب التمييز في الشخصية بين الشخصية - السارد، التي تنهض بوظيفة السرد، والشخصية - الممثل، التي تؤدي وظيفة الفعل.

كما يبطل التعارض بين السارد والشخصية في المحكي بضمير الغائب (91)، حين يتماهى السارد مع إحدى الشخصيات مثل إيما بوفاري Emma Bovary، التي تباشر في آن واحد وظيفتي الفعل والتصوير. بذلك يتفق دولوزل Dolezel مع تصور بوث Booth. ففي رأي هذا الأخير أن «علينا أن نتذكر بأن كل وجهة نظر داخلية ثابتة، ومهما يكن عمقها، تحول مؤقتا الشخصية الى سارد، بعد أن انكشف وعيها» (92).

بهذه المطابقة بين الممثل والسارد، يقع دولوزل Dolezel وبوث في الخلط الشائع، الذي حذر منه جنيت Genette، «بين هذا السؤال: ماهي الشخصية التي تحدد وجهة نظرها المنظورَ السردي؟ وهذا السؤال المختلف: من هو السارد؟ أو بتعبير مختصر بين سؤال: من يرى؟ وسؤال: من

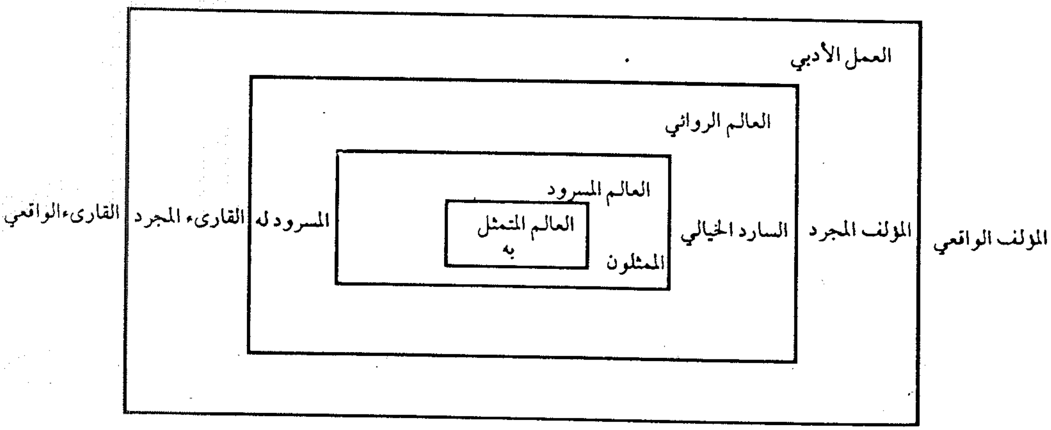
يتكلم؟»(93). إن السيدة بوفاري Madame Bovary، بمساهمتها في الأحداث الروائية، هي التي تنهض بوظيفة الفعل. لكن السارد هو الذي يباشر الوظيفة السردية، بتعبيره عما تدركه السيدة بوفاري Mme Bovary، وهو أيضا الذي يضطلع بوظيفة المراقبة، بما أن السارد يمكنه أن يرجع الى خطاب إيما Emma بواسطة أفعال القول (94) والشعور، وبإشارات مشهدية أيضا، في حين لا يمكن ل إيما Emma أن تعبر عن خطاب السارد. لذلك، ينبغي هنا أيضا الابقاء على التمييز الوظيفي بين السارد والممثل.

5. مقتضيات النص السردي الأدبي: الترسيمة I

بعد أن استعرضنا مقتضيات العمل الأدبي، يمكن أن نقدمها موجزة في ترسيمة مستوحاة أصلا من الترسيمة التواصلية التي وضعها شميد Schmid (95).

الترسيمة I

مقتضيات النص السردي الأدبي



6. مقتضيات النص السردي الأدبي : الترسيمة II

لتعديل هذه الترسيمة، يتعين التركيز مليا على العالم الروائي، الذي يمكن للجمل الممهدة لـ «Le Petit Poucet» حكاية Charles Perrault، أن توضح نسقه التواصلي.

«يحكي أن حطابا وحطابة ولدا سبعة أطفال ذكور، يبلغ أكبرهم عشر سنوات وأصغرهم سبعا. وستأخذكم الدهشة من كون الحطاب قد رزق مثل هذه الذرية الكثيرة في وقت وجيز. ذلك أن زوجته كانت مثابرة على الانجاب، فلا تضع أقل من اثنين في آن واحد» (96).

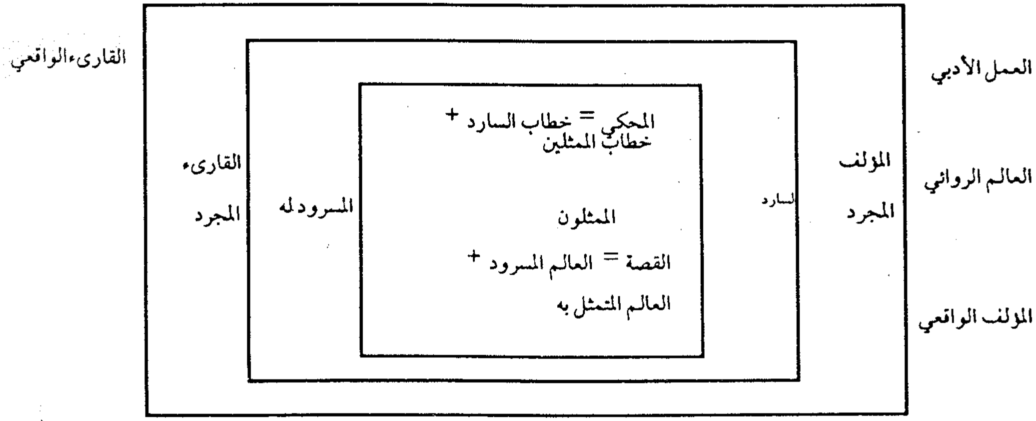
هنا يضطلع السارد بمهمة سرد حكاية يوجهها الى مسرود له، يفترض أنه مدهش من هذه السرعة في إنجاب نسل كثير. ويعني السرد فعل الحكي المنتج للمحكي أو، إذا شئنا التعميم، مجموع الوضع الخيالي الذي يندرج فيه، والذي يستتبع السارد والمسرود له. ونقصد بـ المحكي النص السردي الذي لايتكون فقط من الخطاب السردي الذي ينتجه السارد، بل أيضا من الكلام الذي يلفظه الممثلون ويستشهد به السارد. فالمحكي إذن يتكون من تتابع وتناوب خطابي السارد والممثلين (97). إن Petit Poucet والغول يساهمان كـ ممثلين في المادة السردية للمحكي، أي في القصة (L'Histoire) أو الحكاية (La diégèse) (98). وكما أن المحكي يوفق بين خطاب السارد وخطاب الممثلين، فإن القصة أيضا تشمل الأحداث التي تكون موضوع خطاب السارد، وكذا الأحداث التي يحكيها خطاب الممثلين، ومن ثم فهي تتضمن العالم المسرود والعالم المتمثل به في آن واحد (99).

المحكي = خطاب السارد + خطاب الممثلين

القصة، الحكاية = العالم المسرود + العالم المتمثل به.

الترسيمة II

مقتضيات النص السردي الأدبي



ويرمز تراكب المربعات المتوالية الى تراتبية سيميائية بين مختلف المقتضيات يوجد في قمتها المؤلف المجرد الذي يشرف على البنية للعمل الأدبي.

7. نموذج نظري وأداة تحليلية

لايمثل التمييز بين المقتضيات الأدبية أهمية نظرية فحسب، بل يسمح أيضا بتقدير الآثار التي تحدثها في القارىء المسافة (100) الأخلاقية والفكرية والجمالية والايديولوجية الخ. بين مختلف المقتضيات.

من زاوية النظر هذه، حلل Rainer Warning (101) وظيفة نوع من تدخل السارد في «Jacques le Fataliste». فحين يوبخ السارد المسرود له ويصرح له بأن تخيله لسلسلة من الأحداث الاستثنائية (102) أمر متوقف عليه وحده، فإنه يستهدف قارئا خياليا ذا تذوق اتفاقي لمحكي المغامرات. غير أن لعبة «من السخرية ضمنية» تكمن وراء ملاحظات السارد هذه، يزاولها المؤلف المجرد الذي يهزأ بالمسرود له، باعتباره نموذجا للقارىء التقليدي غير الخبير. فبهذا الأسلوب الأدبي، يكون القارىء الواقعي مدفوعا الى التماهي مع القارىء المجرد، القادر على حل شفرة هذه اللعبة من السخرية. ويكون مفروضا أن ينزاح عن القارىء الخيالي التقليدي، ليتأمل بعمق وجلاء في تلقيه الخاص للنص السردي.

* هوامش

(1) Jakobson (Roman):"Essais de linguistique générale", Paris, Minuit, 1963, p.241

(2) Kuentz (Piere): "Parole/discours", longue française 15; 1972, p.26

(3) Adam (Jean-Michel): "Linguistique et discours littéraire", Paris, larouse, 1976, p. 251-281. 294-295.

(4) Ibid., p. 266.

(5) Ibid., p. 267.

(6) Ibid., p. 266

(7) Warning (Rainer): "Pour une Pragmatique du discours fictionnel", Poétique, 39, 1979, p. 321-337.

(8) Fink, 1973, Schmid (Wolf): "Der Textanfbau in den Erzählungen Dostoveskijs", Munich, p. 14, 20-23.

(9) يمكننا أيضا، وبالاعتماد على Gerald Prince (أنظر: «Introduction à l'étude du narrataire» Poétique, 14, 1973, p. 180)، أن نميز بين القارىء الواقعي الفعلي، أي للقارىء الحقيقي لنصّ أدبي، والقارىء الواقعي الفرضي، أي القارىء المستهدف، لكن غير المدرك، لأن «كل مؤلف، إذا كان يحكي لشخص آخر غير نفسه، يؤلف ما يحكيه تبعا لنوع خاص من القراء يهب له أوصافا وقدرات وميولات، وتبعا لرأيه في الناس عامة (أو خاصة)، وتبعا للالتزامات التي يتعين عليه احترامها، وغالبا ما يكون هذا القارىء مختلفا عن القارىء الحقيقي: فما أكثر الكتاب الذين يتوفرو ن على جمهور لايستحقونه».

(10) نغض النظر عن التحولات التي يمكن أن تعتري شخصية المؤلف خلال كتاباته المتعددة لنفس النص.

(11) Jauss (Hans Robert): "L'histoire de la littérature: un défi à la théorielittéraire", in. "Pour une esthétique de la réception", Paris, Gallimard, 1978, sub. V., VII.

(12) Schmid (Wolf): "Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoveskijs", Munich, Fink. 1973, p. 14, 23-25, 30,34 وقد انتقد كل من Shlomith Rimon و W.J.M. Bronzwaer غياب المؤلف الضمني والقارىء الضمني من نظرية Genette.

Tillotson (Khathlenn): "The taleand the teller", Londres, Rupert Hart-Davis, (13)
1959, p. 22.

Prince (Gerard), op.cit., p. 178. (14)

Booth (Wayne C.): "Distance et point de vue. Essai de classification", Poétique, (15)
4, 1970, p. 514-515.

Booth (Wayne): "The rhetoric of fiction", Chicago, the university of chicago (16)
press, 1961, p. 137-13 et Iser (Woflgang): "Der implizite lezer", Munich, fink, 1972.

Schmid (Wolf), op.cit., p. 26. (17)

Schmid (Wolf): "Compte rende: Dieter Janik, Die Kommunikationsstruktur des (18)
Erzählwerks. Poetico, VI, 1974, p. 407.

Bakhtine (Mikhail): "La poétique de Dostoïevski", Paris, Seuil 1970, p. 123-124. (19)

Schmid (Wolf): Voir note 12, p. 31. (20)

Schmid (Wolf): ibid, p. 35. (21)

Schmid, ibid, p. 23. (22)

Rutten (Frans): "Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la (23)
réception", Revue des sciences humaines, XLIX, 177, 1980, p. 7.

Ibid., p. 71. (24)

Ibid, p. 73, cf. aussi p. 83. (25)

Booth (Wayne C.), voir note 16, p. 73-74. (26)

Ibid. p. 74-75. (27)

Booth, voir note 15, p. 515. (28)

Rousset (Jean): "Forme èt signification", Paris, Corti, 1962, p. V-V-I. (29)

Ibid, p. IX. (30)

chemins Rousset (Jean): "Les réalités formelles de l'oeuvre littéraire", in. "Les (31)
actuels de la critique", Paris, Plon, 1967, p. 112.

Ibid., p. 113. (32)

Proust (Marcel): "Contre Sainte-Beuve", Paris, Gallimard (Pléiade), 1971, p. 225. (33)

Ibid., p. 224. (34)

Ibid., p. 225. (35)

Ibid., p. 221-222. (36)

Lukacs (Georg): "Balzac und der Französisch Realisums", Berlin, Aufbau (37)
Verlag, 1952, p. 13.

Ibid., p. 16. (38)

Rey (Pierre-Louis): "L'Etranger. Camus", Hatier, 1970, p. 34. (39)

Comus (Albert): "L'Etranger", Paris, Gallimard (Folio,2), 1957, p. 100. (40)

Fitch (Brian T.): "Narrateur et narration dans "l'Etranger" d'Albert Camus" (41)
Paris, Minard, 1968, P. 63.

Booth, voir note 16, p. 300-309. (42)

Camus (Albert), op.cit., p. 150. (43)

Ibid, p. 158. (44)

Ibid., p. 159. (45)

Ibid., p. 157. (46)

Monley (William): "Journey to من الممكن تحليل ظاهرة السخرية على نحو آخر . أنظر : (47)
consciousness: the symbolic pattern of Comus's l'Etranger", publication of the modern
language association of america, LXXIX, 3, 1964.

Camus (Albert): "Préface à l'édition universitaire américaine", in A. Comus, (48)
Théâtre, récits, nouvelles", Paris, Gallimard (Pléiade). 1962, p. 1920.

Füger (Wihelm): "Zur Tiefenstrukturdes Narrativen prolegomena zu einer (49)
generativen "Grammatik" des Erzählens.... Poetica, V. 1972, p. 268-270.

Stanzel (Franzk): "Die typischen Erzählsituationen in Roman, Vienne - Stuttgart, (50)
W. Braumaller, 1955, p. 4.

Schmid, voir note 12, p. 14. 25-30. (51)

Ibid, p. 26.

Genette (Gerard): "Figures III", Paris, Seuil, 1972, p. 227, 265-267. et Prince (Gerald), po.cit. et Rousset (Jean): "La question du narrataire", colloque de Cerisy, "Problèmes actuels de la lecture", 1979.

Scarron (Paul): "Le Roman comique", Paris, Garner, 1973, p. 51.

Warning (Rainer): "Opposition und kasus - Zur lesrrolle in Diderots Jacques le Fataliste et son maître", Munich, Fink, 1975, p. 467-468.

Diderot (Denis): "Jacques le Fataliste et son maître" in. Diderot: "Oeuvres romanesques", Garnier, 1962, p. 493.

Rousset (Jean): "Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman", Paris, Corti, 1973, p. 11.

Kayser (Wolfgang): "Die Anfänge des moderne" Romans im. 18, Jahrhundert und sein heutige krise", Deutsche Viertel Jahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, XXVIII, 1, 1954, p. 429.

Kayser (Wolfgang): "Qui raconte le roman", in "Poétique du récit", Paris, Seuil 1977, p. 71.

Stanzel, voir note 50, p. 24-25.

Barthes (Roland): "Introduction à l'analyse structurale des récits", in "Poétique du récit", Paris, Seuil, 1977, p. 40.

Genette (Gérard): "Figures II", Paris, Seuil, 1969, p. 188.

Genette voir note (53), p. 226.

Dolezel (Lubom): "Narrative modes in czech litterature". Toranto, university of Toranto Press, 1973, p. 12-13.

Ibid, p. 6.

Ibid, p. 6.

Genette, voir not. (53), p. 261-262.

Dolzel, op.cit., p. 6 et Schmid, voir note (12), p. 40.

Dolezel, ibid, p. 7. (69)

لمعرفة بقية الوظائف الاختيارية للسارد، انظر الصفحات 61 ـ 66 من كتابنا هذا. (70)

Booth, voir note (61), p. 73. (71)

Ibid, p. 152. (72)

Ibid, p. 71. (73)

Ibid, p. 73. (74)

Lubbock (Percy): "The craft of Fiction", Londres, Jonathan cope (1ère éd. 1921). (75)
1965, p. 113, 147, 265.

Friedman (Norman): "Point of view in fiction: the developpement of a critical (76)
concept", in "The theory of the novel", New York, the free Press, 1967, p. 127.

Benveniste (Emile): "Problèmes de linguistique générale", Paris, Gallinard, (77)
1966, p. 241.

Schmid, voir note (12), p. 26. (78)

Booth, voir note (15), p. 515. (79)

Dolezel, op.cit., p 79. (80)

Bakhtine, op.cit. p. 125. (81)

Kayser, voir note (59), p. 67-68. (82)

Ibid. p. 70. (83)

Prince, voir note (9), p. 180. (84)

Dolezel, op.cit. p. 6-7. (85)

Rousset, voir note (57), p. 17. (86)

Greimas (Algirdas Julien): "Sémantique structurale" Paris, Larouse, 1967, p. (87)
183-185.

Schmid, voir note (12) p. 27. (88)

Ibid, p. 14, 32-33. (89)

(90) Dolezel; po.cit., p. 8, 10, 17.

(91) Ibid. p. 8, 10, 53-54, 105.

(92) Booth, voir note (15).

(93) Genette, voir note (53), p. 203.

(94) Flaubert (Gustave): "Madame Bovory" Paris, Garnier, 1971, p. 51.

(95) Schmid, voir note (12) p. 29.

(96) Perrault (Charles): "Contes", Paris, Garnier, 1967, p. 187.

(97) Dolezel, op.cit, p. 4.

(98) Genette, voir note (53) p. 71-72.

(99) انظر القسم 6 من كتابنا هذا.

(100) Booth, voir note (15) p. 518-521.

(101) Warning, voir note (55), p. 471-472.

(102) Ibid. p. 471.

ولغ غانغ كايزير

من يحكي الرواية؟

ترجمة : محمد اسويرتي

بعد مرور خمس وعشرين سنة على صدور هنريخ الأخضر Grüner Heinrich ارتأى جوتفريد كلر Gottfried Keller إعادة كتابة روايته ؛ اتفق مع الناشر على استعادة مرجوعات الطبعة الأولى واستعملها لتدفئة بيته لأنه كان يعتبر هذا العمل الأولي عملا فاشلا . كان يقول «لتقطع اليد التي ستصدر هذه الرواية من جديد» . ولكن، رغم هذه اللعنة لم يكن كلر على أتم استعداد ليبارك صدور طبعتها الجديدة . ولو قرأ المرء مراسلته التي يعود تاريخها الى ربيع 1881 ، وهو تاريخ صدور استجواباته الأولى، لوجده مرتابا بعمق وباستمرار من عمله هذا، هكذا رفض إطراء لايخلو من تواضع خاطىء، مستحضرا «النقائص الشكلية الداخلية لانتاجي» ، النقائص التي «شعرت بها بما فيه الكفاية» . في مقطع آخر، يستحضر كلر كذلك دليل - عيب أساسي . ويصرح بالمشكلة التي تقض مضجعه : «إن المكانة المرموقة التي تنسبونها لكتابي مستحيلة لسبب وجيه هو أن الشكل السير ذاتي أقل شعرية بكثير، ويستعبد نقاء اللغة الشعرية الحقيقية وموضوعيتها السائدتين ، في هذه الحال وبما أن هذا الشكل قد فرض نفسه، لهو بالضبط الدليل على وجود عيب أساسي فيه» .

يتعلق الأمر إذا بقضية الشكل، إن المرء ليتذكر أن الصيغة الأولى كانت قد كتبت على شكل محكي بضمير الغائب ؛ في إطار «موضوعية اللغة الشعرية الحقيقية» . بدخوله الى ميونيخ ، كان السارد يتيح لهنري الأخضر Henri le Vert ولنا نحن أيضا، قراءها، - فرصة قراءة قصة شبابه هو نفسه . بقيت هذه القصة بطبيعة الحال كمشروع كتابة، وانتهت باستغراق جزءين ونصف (من أصل أربعة أجزاء في المجموع) قبل أن يأخذ السارد الكلمة من جديد . إن ازدواجية السارد هذه، أي ازدواجية المنظور - فمن ناحية هناك منظور متسع ويفترض رؤية شاملة مثلما يفترض المعرفة الكلية والموضوعية ؛ وفي الحالة الثانية هناك منظور ضيق وذاتي باستمرار ويقتصر على تجارب وذكريات فرد ما - هذه الازدواجية يجد فيها كلر بوضوح غياب الوحدة . وقد تدارك كلر ذلك في الصيغة الثانية بجعل السرد كله بضمير المتكلم . لكنه أخذ إذاك يشك في اختياره، ويتساءل عما إذا كان التخلي عن سيادة السرد مثلما يقتضيه المحكي بضمير المتكلم، لن يؤدي الى التخلي أيضا عن «الهيمنة المباشرة» للشاعر وإذن عن الشعر الحقيقي . في تلك الفترة، كان كلر ينتظر من العارفين، والهواة، ونقاد الأدب، توضيحات مبدئية . فعلا، فقد عبر هؤلاء عن رأيهم وقارنوا بين الصيغتين ؛ إلا أنهم لم يكونوا يعرفون سوى منهجين : المنهج البيوغرافي (السيري) الذي يعود بالعمل الأدبي الى تجارب

وآراء المؤلف؛ والمنهج الفيلولوجي الذي يلاحظ تغيرات المحتوى اللفظي ويحكم عليها. فلا هذا المنهج ولاذاك أتاح لهم استشفاف القضايا التي كان كلر يعتبرها حاسمة.

انفجر غضب كلر وخاصة في رسالة موجهة منه الى ستورم Storm 11 أبريل 1881، ففي هذه الرسالة يجد القارىء أن براهم Brahm، تلميذ شيرير Scherer (1) «استعمل المنهج الفيلولوجي استعمالا معكوسا بشكل أقوى. . . . تاركا بالمرة، جانبا، المشكلة الأساسية، مشكلة الشكل في «هنريخ الأخضر»: أسيرة هي أم لا؟». وبعد ذلك يطرح كلر المشكلة من جديد بكل رحابتها: «في الواقع، فإن هذه القضية تهم كذلك الأشكال الملحمية غير الأصولية مثل القصة التراسلية، واليوميات الشخصية، والمزيج من الاثنين، حيث لايكون الشاعر أو السارد الموضوعيان هما اللذان لهما الكلمة بل مجموع الشخصيات، ويتم هذا بواسطة الكتابة. هذه هي النقطة التي ينبغي للنقد التدخل فيها. . . ولا يعد هذا التحليل عملا يستهدف تثبيت النصوص (والتميز بينها) لكنه يعد مسألة جمالية خالصة.

بالنسبة لكلر، فقد أخفق نقد العارفين تماما، ولم يكن وحده من رفض الطرائق غير الوجيهة للنقد الأدبي الذي كان لايزال إذاك في مرحلة التكون كعلم. سنة قبل ذلك، ويوما إثر يوم تقريبا، (وبالضبط) في 14 – 4 – 1880، كتب فونطان Fontane هذه السطور التي يحس المرء فيها بتجدد أحزان تجربة شخصية: «إن حكم الجاهل بأصول فن ما لكن المنصف (مع ذلك) بنباهة، هذا الحكم فيه دائما قدر من الصواب، بينما حكم عالم جمال مختص ليس له عموما أية قيمة. فالحكمان معا يجانبان دائما الهدف، ويجهلان ماله أهمية حقيقية. وفي الأدب يحدث نفس الشيء بالضبط، في جميع الأحوال التي يتعلق فيها الأمر بتنظيم المؤلف الأدبي، فإن الفلاسفة يحكون حماقات كما لو كانت تنقصهم كلية حاسة الشعور بما هو جوهري».

ليس في نيتنا، مع التأخر المألوف في مهنتنا، إبراز المزية الشعرية لهنريخ الأخضر، فقد أثيرت القضية منذ زمن بعيد. كتب طوماس مان في مكان ما بأن «الأنساب المختارة» لـغوته، «وهنريخ الأخضر» لـ كلر و «إفي برايست Effi Briest» لفونطان هي الروايات الألمانية الثلاث للقرن XIX التي كانت تنتمي الى الأدب العالمي، وهو بذلك يعلن عن تقويم مقبول بالاجماع، لن نقتصر فقط على قضية كلر وعلى مسألة معرفة ما إذا كان المحكي بضمير المتكلم، بمنظوره الضيق، والذاتي، هو في العمق شكل لا شعري، فالجواب سنعثر عليه عرضيا على نحو ما إذا ما وسعنا أفقنا بطرحنا للسؤال الشامل بصدد السارد في الرواية.

ونأمل بهذه الطريقة أن نساهم في معرفة أفضل بهذا الشكل الذي بقي بدون تحليل كاف ألا وهو الرواية، وسنجد أنفسنا في ذات الان في تحيين أكيد؛ وذلك لأنه بالنسبة لقارىء روايات القرن العشرين هناك أمر واضح: الطبيعة الغريبة للسارد وللسرد الروائيين.

فمنذ خمس وعشرين سنة (2) كان مؤرخ رواية انجليزي قد أبدى الملاحظة التالية: «لو قمنا بمتابعة سريعة لكل الروايات الانجليزية منذ فيلدينغ الى أيامنا هذه، لاسترعى انتباهنا قبل أي شيء آخر

اختفاء المؤلف». وكل شيء يتم كما لو كان سلم القيم قد انقلب، ثم كما لو كان الروائيون المحدثون - وقد عبر بالفعل أكثر من واحد عن هذا الرأي - يعتبرون السارد الموضوعي بمثابة مواضعة متجاوزة، مغلوطة، ولاشعرية، بينما يعتبرون تغيير المنظور، والسرد بضمير المتكلم أومن وجهة نظر شخصية ما، هما على النقيض من ذلك الحل الصحيح والشعري للمسألة. وقد ظهرت بوادر هذا الانقلاب، كما نعلم ذلك الان، منذ القرن 19 عندما نادى هنري جيمس بتنويع وجهات النظر، وأضاف مؤرخو الرواية الألمان بأن الرومانسيين، وخاصة برانطانو Brentano، كانوا من قبل قد جربوا مرارا آثار تغيير زاوية النظر. إن وحدة المنظور الأولمبي التي كانت حتى في الماضي. . . هدفا لبعض الروايات فقط قد أهملت اليوم بصورة شبه كلية. يالغرابة نوع السرد لدى جويس، وبروست وكنوت همسن Knot Hamson، ياله من لطف هذا يوجد في أعمال طوماس مان الأخيرة في استعمال ساردين ذوي خصوصية: سيرينوس زيتبلوم Serenus Zeitblom في «الدكتور فاوستوس»، «راهب ألمني ALémanie في «المنتخب» (بالفتح) L'Elu أو «العجوز كرول» Krull وهو يحكي عن مغامرات شبابه. يالغرابة نوع السرد كذلك في «الطاعون» لكامو أو في «السقطة». وإذا كان البطل نفسه، في الجزء الأول من «ستلر» Stiller لماكس فريش Frisch Max هو الذي يتحدث (وفي الجزء الثاني، فأحد زملائه هو الذي يتحدث)، فإنه ينفلت منا في كل فصل من اثنين: ينقل حينئذ محكيات الشخصيات الأخرى ولايحكي لا من منظور من يستمع ولا من منظور من يتحدث، وإنما يتحول الى ملاحظ مجهول يتعذر الامساك به.

منذ عهد بعيد، اهتم النقد الأدبي عن كثب بهذه الظاهرة، على الرغم من التأخر المألوف في المهنة، إن جدة حقل الدراسة هذا قد منح البعض غبطة طافحة لدرجة حاول معها حديثا تشكيل نمذجة للرواية انطلاقا من مختلف أنواع السرد، مما أعطى، مثلما هو الشأن في أي نمذجة تحترم نفسها ثلاثة أنماط أساسية (3) من السرد.

إنها محاولات حديثة قد وسعت، على أية حال، تصورنا للشكل الروائي. يمكن للبعض أن يتردد في إعارة أهمية قصوى لما هو ظاهريا مسألة شكل. ولكن لايتعلق الأمر فقط بمسألة الشكل هاته. فمنذ حوالي أربعين سنة كانت فيرجينيا ولف، قد فسرت اختفاء السارد الموضوعي والأولمبي متذرعة بالظلام المستغلق للحياة الذي لايسمح، مثلما كانت تقول، لا بالملاحظة الهادئة والتامة، ولا بالمعرفة المطلقة، كما فسرت ذلك بكون مهمة الروائي إذاك كانت هي إعادة نقل الحياة بما هي شيء خفي ومجزأ.

يصل المرء إذا، وهو منكب على السرد والسارد، الى قضايا لاتكف عن أن تكون راهنة. قلنا بأنها توسع تصورنا للشكل الروائي، وقبل مواصلة البحث في هذه القضايا، نود أن نلقي نظرة الى الوراء من جديد. كيف تمت محاولة تعريف الشكل الروائي وتأويله حتى الان؟

إن أول شعرية للرواية جديرة بالتسجيل يعود تاريخها الى الأب هويي Le Père Huet الذي كتب سنة 1670 يقول: «إن الروايات هي قصص مغامرات غرامية خيالية» وبعده، وفي نفس السياق

- أي انطلاقا من التيمة - كانت هناك محاولات متعددة في تعريف الرواية. رواية الحب، والرواية العائلية والاجتماعية، والفنية، وقصص الرحلات، والرواية الاقليمية، والرواية التاريخية، هذه الأصناف كلها مألوفة لدينا وشبه ضرورية بالنسبة لنا، ومع ذلك فهذه التعريفات لاتمسك إلا بما هو ثانوي، دون أن تشكل نمذجة حقيقية - ولم يكن ذلك سوى بسبب أن مراكز اهتمامها لاتتنافى فيما بينها بشكل متبادل. لماذا بالفعل لاتكون رواية فنية في ذات الان رواية اقليمية وتاريخية متضمنة، فوق ذلك، ومن حسن الحظ، قصة حب؟ يجب إذا التخلي عن أن نستخلص من تيمة ما شيئا آخر غير تصنيف خارجي. يبقى مع ذلك من المباح التفكير في أن الرواية تملك، في مجملها، مادة مطابقة لطبيعتها، مميزة إياها عن الملحمة مثلا. يتضمن هذا المقياس التيمي كل ما في الانسان من طبيعة فردية وشخصية، وإن اعتبار الانسان من زاوية الفرد لهو المادة الخاصة بالرواية.

لن نناقش هنا الاراء التي تقيم علاقات وطيدة بين هذا الشكل الفني وروح مختلف الثقافات. نقرأ أحيانا أن ذروة الرواية علامة على فترة انحطاط وتدهور، وعلاوة على ذلك ليس للرواية الان أبدا الحق في الوجود. هكذا يؤكد إريخ كاهلر Erich Kahler بأن «الجنس الملحمي مضطر للتخلي عن هذه القصة التخييلية والفردية التي «هي» الرواية ويبرر على هذا النحو نبوءته: «منذ اتساع حركة العالم وتقنته Technisation بشكل كبير لم تعد الظاهرة الحاسمة في العالم هي الحدث الفردي وإنما هي الحدث التقني والجماعي. وأصبح ما يقع بين الأفراد الانسانيين شديد الخصوصية، أي لايمكن له أن يُمَثّل وإذاً أن يُرمَّز في الفن، الحدث الذي يُعد أساسيا في الزمان (4)». ودون مناقشة هذا الموقف، الشيء الذي يمكن أن يفضي بنا الى إقامة تشخيص لمرض عصرنا، لنقف فقط على العنف البادي ضد الطابع الخيالي أو التخييلي للرواية. إن هذه الجمالية، التي فسرتها من قبل فيرجينيا وولف، تنطلق من المبدإ الاتي: لاينبغي للروائي أن يبتعد عن الحياة، وإنما عليه أن ينقلها بأمانة؛ في هذه النقطة، سيكون للسارد الروائي، بعد أن نتعرف عليه بشكل أفضل، مايقوله هو أيضا.

لنبق في وضعنا الاسترجاعي هذا ولنهتم بما بلغناه، في تحليل العناصر الثيمية الخاصة بالرواية، في تفسير صعودها المفاجيء في القرن 18، الى مرتبة الجنس المهيمن. وذلك لأن هذه المرحلة، التي تكتشف في عمق، القدرة التي للرواية على تمثيل الحياة الفردية، تكتشف أيضا في الحياة الفردية نظام الكينونة المناسب. إن نجاح «فارتر» يستند، على الأرجح، الى طبيعة الشكل الروائي، وهي طبيعة قمينة بأن تحدد انطلاقا من محتوى هذا الشكل الذي يتكشف فيها بطريقة أبهر. إن القاريء (لرسائل رواية غوته) يشارك بصفة مباشرة في حياة «فارتر» الداخلية.

إلا أنه من المفيد دائما إعادة قراءة الأعمال الجد معروفة. في بداية «فارتر» ما نجده ليس هو الشخصية وإنما شخصا ثالثا هو الذي يقول لنا «كل ما استطعت العثور عليه من قصة «فارتر» المسكين، قد جمعته بعناية فائقة. . . » هناك شخص ما يتدخل بين الشخصية وبيننا نحن بالذات، الشخص الثالث الذي جمع الرسائل والملاحظات المبثوثة في يوميات «فارتر»، والذي يعرضها علينا لأنه يعلم بأنها تشكل كلا وقصة، الشيء الذي يموقع رسائل فارتر، منذ السطر الأول في منظور محدد غاية في التحديد. مما يعني أيضا بأن الرواية لاتتميز بمادتها فحسب بل تتميز كذلك بهذه

الخاصية الأساسية التي هي التوفر على شكل، أي بداية ووسط ونهاية. ليس لنا أن نتساءل هنا على أي شكل تحيل كلمة «قصة» التي تبدو في أغلب الأحيان في عناوين روايات القرن 18، ولا عما إذا كانت تشير الى نفس الشكل. هكذا كتب فيلاند Weiland قصة أغاطون Histoire d'Agaton ثم قصة الابدرتان Histoire des Abdéritains ونحن نعلم أن دون سيلفيو Don Sylvio كان قصة. لنتجه نحو انجلترا وسنجد نفس الكلمة: History of the adventures of joseph Andrews لفيلدينغ، أو أيضا History of Foundling لطوم جونز Tom Jones إذا كانت الرواية قد طال أمد اعتبارها الفن الأكثر «افتقادا الى الشكل»، فمنذ زمن غير بعيد، عمل بعض الباحثين الانجليز والألمان على النقيض من ذلك، على كشف أسرار الشكل الروائي، دون اعتبار كل المحاولات من أجل اتخاذها قاعدة لاقامة نمذجة للرواية. رواية التكوين، ورواية الشخصيات، ورواية الفعل أو الحدث، والرواية المكانية، هي العبارات المتعددة التي تستهدف القبض على البنيات أوعلى الأقل، على مستويات بنائية نموذجية.

إن الشخصية التي تخاطبنا تتوجه الينا في مقدمة «فارتر» تدرك جيدا الطابع القصصي في مجمله. لكنها تطلعنا أيضا على عنصر آخر للشكل الروائي، تبرزه أمام أعيننا، وهو القارىء، وفي هذه الملاحظة ما يدهش. أليس قارىء الرواية بالفعل، هو نحن بالذات، بهويتنا المؤكدة من طرف الحالة المدنية؟ كيف يمكننا حينئذ، وكيف يجوز لكل هؤلاء القراء وهم جميعا مختلفون، أن يكونوا هم عناصر الشكل الروائي؟ لنواصل إذا قراءة الفقرة المستشهد بها من مقدمة فارتر: «. . . . جمعته بعناية وإنني لاقدمه لكم هنا وأنا أعلم أنكم ستعترفون لي بالجميل، فلا يمكن أن تخفوا إعجابكم ولا عطفكم على روحه وطبعه، ولا دموعكم على مصيره. وأنت، أيتها النفس الطيبة، التي تشعر بذات الأهواء التي يشعر بها (فارتر) لك أن تجدي عزاء في تعاساته ودعي هذا الكتيب يكون صديقا لك. . .» إن هذه الكلمات تخاطب القارىء. لكن من هو هذا القارىء؟ نرى أن الأمر لايتعلق بنا طالما نحن أفرادا متباينين ومعينين بالحالة المدنية. وما دمنا على هذه الحالة، فإننا نعلم فعلا أن «فارتر»، وطوم جونز ودون كيشوت لاوجود لهم في الحقيقة وإنما هم تخييلات أبدعها المؤلف. أما القارىء فعليه أن يزيل هذا التقيد. وبالنسبة له، فلفارتر روح، وطبع، ومصير، وحياة، إذن وموت. إن القارىء مخلوق تخييلي، دور يمكن أن نلجه لنشاهد أنفسنا نحن بالذات. إن بداية هذا التحول تبقى بالنسبة لنا وبصفة اعتيادية لاشعورية، وتبتدىء عندما نقرأ في العنوان الفرعي لكتاب ما كلمة «رواية»، وربما منذ أن يتبدى سحر تجليد الكتاب: فليس للروايات الحجم نفسه ولا المظهر العام ذاته الذي تتوفر عليه المؤلفات العلمية أو كتب الدعاية.

يحدد مدخل رواية «فارتر» بوضوح الموقف الذي ينبغي أن يتخذه القارىء. إنه يخاطب نفسا، بل نفسا فردية. وهذه ظاهرة مهمة من وجهة نظر علم الاجتماع الأدبي. ففي العصر الوسيط - بل حتى في القرن 16 - تتطلب الرواية أن تقرأ بحضور جمع متجانس من المستمعين، كما تشهد بذلك مقدماتها. تقتضي فارتر، «الرواية الجديدة» للقرن 18، قارئا فرديا. وبالاضافة الى ذلك فليس قارىء فارتر أية نفس فردية. يتوجب على هذه النفس الاحساس بذات الهوى الذي يحس به هو، وأن تقرأ في حرارة هذا القلب المرهف، وأن تكون (أو أن توقظ فيها) إحدى هذه النفوس التي يسميها

غوته، في مقطع (5) آخر «نفس مرهفة» و «قلب وقور». من لم يستطع القراءة على هذه الصورة، فالكتاب غير موجه له. أما فيما يتعلق بالقراء الحقيقيين، فإن السارد سيخاطبهم مباشرة ويدخلهم في دائرة الأسرة عندما سيأخذ الكلمة من جديد ليقول «صديقنا». كل مرة يأخذ فيها الوسيط الكلمة، يمكن ويجب على المرء أن يتوقع مشاهدته وهو يخاطبنا، أي يخاطب القارىء الذي ابتكره هو، والمساهم في العالم الشعري. ذاك هو ما يحدد الجرس الذي يستعمله. إن النقد في تحليلاته الأسلوبية، لم يعر الاهتمام الكافي للعلاقة التي يعقدها السارد بقارئه، ولا للدور المخصص له. إن الشاعر الذي كان يعد من بين نقاد الأدب الأكثر نفاذا، كان يؤكد هذه الظاهرة منذ مطلع هذا القرن. يتعلق الأمر بهوفمنسطال الذي كتب في دراسته «حول النثر الجميل» (مؤلفات نثرية، ج 4): «إن المسافة التي يعرف المؤلف أخذها بالنسبة لموضوعه، وبالنسبة للعالم، وخاصة، بالنسبة للقارىء، والاتصال المستمر بهذا المستمع كل هذه العبارات توحي بنوع من الحوار الثنائي الشاق، وتعمل بمثابة تلميح لهذا العنصر المضيء للتلاحم الروحي الذي يمنح التعبير النثري طابعه السماوي. . . وتقترح كلها أخيرا الاتصال بمستمع مثالي. إن هذا المستمع إن جاز التعبير هو ممثل الانسانية، وإذا استطعنا فضلا عن ذلك خلقه، والحفاظ على الشعور المتيقظ بوجوده، فربما سنكون قد حققنا الامكانية الأنفذ والأقوى لقدرة الناثر الابداعية».

يتحدث هوفمنسطال هنا عن النثر بصفة عامة، ولكن يحس المرء بدون عناء أن الفن القصصي، وإذا الرواية، تكرس جهودها الخاصة لبناء دور القارىء، ومن هنا يخمن المرء بارتياح بأنه يحصل على تأثيرات خاصة. سيوضح مثال واحد إمكانيات هذه العلاقة القائمة بين القارىء والوسيط المكلف بالسرد في الرواية. تتحدث بداية رواية «أفضل العوالم» لهوكسلي Huxley عن بناية بيضاء وباردة تجري في أروقتها بقلق متزايد، ليؤدي بنا الأمر في النهاية الى العثور على المدير. «كان له، يقول السارد، ذقن ممتد وأسنان قوية، ناتئة بعض الشيء، تمكنت بالضبط شفتاه المكتنزتان ذواتا التقوس النضر، من أن تغطي لحظة صمته، نتوء أسنانه. أشيخ هو؟ شاب؟ أله ثلاثون سنة؟ خمسون؟ خمس وخمسون؟. كان ذلك صعب التحديد. وبالاضافة الى هذا، لايطرح السؤال، في سنة الاستقرار هذه سنة 632 لـ N F هذه، ولايخطر على بال أحد طرحه. «ولكن من هو الذي يأتي هكذا ليوقف الوصف كي يسأل عن عمر المدير؟ إنه، بجلاء السارد. ولكن لماذا؟ لانه قرأ هذا السؤال على شفاهنا، ولأنه يعلم اننا نود، عندما تظهر شخصية ما، معرفة عمرها، ولأنه يعرف أن لهذه المعلومات صلة بمفهومنا للانسانية، وتسهل علينا الاهتداء في العالم. إن الكاتب لايقدم لنا جوابا نهائيا. ولكنه يعرب، موضحا أنه يعرفنا كما يعرف نمط تفكيرنا، عن نيته في تقدير ذلك، فيكسب بذلك ثقتنا. ومع ما بلغه عالم سنة 632 بعد فورد Ford من البرودة، واللاإنسانية، والضجر، فإننا سنصغي اليه رغم كل شيء. لانه سيكون عندنا، كسارد، إنسان يعرف أيضا ما تعنيه كلمات حرارة، ونفس، وطبيعة إنسانية.

إن هذه الاعتبارات حول القارىء، كمبدأ تكويني للأسلوب الروائي، قد جرتنا الى صميم موضوعنا. لأن القارىء والسارد هما معا عنصرا العالم الشعري ولا تنفصم عراهما أبدا. إنهما

مقبضي نفس الباب، ينبغي تجنب إطلاق الأول للامساك أفضل بالثاني وللتصدي لمشكلة السارد الروائي.

جميع مؤلفات الفن القصصي تتضمن ساردا، الملحمة كالحكاية في ذلك، والقصة القصيرة مثل الحدوثة. كل أباء وأمهات الأسر يدركون أنه يتوجب عليهم أن يتحولوا عندما يحكون قصة لأطفالهم. يجب عليهم التخلي عن موقف الناضجين العقلاني وأن يمسخوا الى كائنات يعد العالم الشعري وعجائبه بالنسبة لهم واقعا. يؤمن السارد بهذا العالم حتى حينما يحكي حكاية حافلة بالاكاذيب: لن يعرف كيف يكذب إذ لم يعتقد فيما يحكيه. لايمكن للمؤلف أن يكذب، بإمكانه على الأكثر، أن يكتب بطريقة جيدة أو رديئة. إن رب أو ربة أسرة اللذين يحكيان بدورهما قصة يلحقهما نفس المسخ الذي يحس به المؤلف عندما يكون قد شرع في قصته؛ مما يعني، في فن القصة، بأن ليس السارد هو المؤلف أبدا، سواء أكان معروفا من قبل أم غير معروف، وإنما هو دور مبتكر ومتبنى من طرف المؤلف. بالنسبة للسارد، فإن فارتر، ودون كيشوط، أو مدام بوفاري موجودون حقيقة، أما هو (السارد) فينتسب للعالم الشعري. لكن في الملحمة، والخرافة، والقصة القصيرة، فإن موقف السارد، يخضع لقواعد جد دقيقة. يبدو أن للرواية الحديثة التي ظهرت في القرن 18، على النقيض من ذلك، ميزة أنها تتيح إمكانيات متعددة: هذا سارد ساذج، وذلك هزلي، وآخر سريع التأثر أو الانسياق مع السرد، وآخر تغلب عليه السخرية، وآخر تظهر عليه برودة التأدب الظرف، الخ. من بين جميع مميزات الرواية، ربما كان هذا التنوع في السرد أكثرها أهمية، وإذا حاولنا تفسير فضل الرواية في القرن 18 بمادتها - حياة البطل الداخلية - فيجب علينا الآن استكمال هذا الحكم. إن سحر الرواية كامن في أنها كانت سردا صادرا عن متكلم فردي وشخصي. قدم غوته في مكان ما تعريفا موجزا ودقيقا لطبيعة الرواية: «إن الرواية ملحمة ذاتية يلتمس فيها المؤلف السماح له بتناول العالم حسب طريقته، والمشكلة الوحيدة إذا هي معرفة ما إذا كانت له طريقة (أم لا)، أما الباقي فيسكون معطى بمثابة إضافة» بالنسبة لغوته فالسرد الشخصي هو الخاصية الحقيقية الوحيدة، وسيقدم الباقي كإضافة.

وهكذا حصلنا على نتيجة سلبية: إن سارد الرواية ليس هو المؤلف. ويبدو أننا حصلنا على نتيجة ايجابية: إن السارد شخصية تخييل تقمصها المؤلف. وحتى الكلمة ذاتها يبدو أنها تؤكد هذه النتيجة. نكلمة «narrateur» تعني فعلا كما علمنا ذلك فقه اللغة، «مثلا»، إن هذه اللاحقة eur—، التي نجدها في كلمات مثل «acteur» و«conducteur»، «imprimeur»، الخ، تومىء الى أن الأمر يتعلق بالشخصية التي لها كوظيفة أن تفعل، أن تسوق، أن تطبع - وهنا أن «تسرد»، إن التجربة اليومية تثبت ذلك: عندما نصغي لصديق عاد من سفر وطفق يحكي عن رحلته، يكون لدينا بجلاء شيء يشبه نموذج السارد الروائي. يمكننا كذلك أن نقرأ في بداية شعرية حديثة خاصة بفن القصة: «لقد اطلقنا»، في الحياة العادية كلمة «سرد» على الابلاغ الملتحم بوقائع ماضية... يكون لها، بطريقة ثانوية على الأقل، تأثير جمالي... فبين هذه «الاشكال الأولية»، و«الأشكال البدائية» للفن، لاتوجد سوى خطوة واحدة». ومن جانبنا، فإننا نؤكد بالعكس أنه يوجد ما لانهاية من

الخطوات، وبالأصح ليس هناك خطوة تسمح بالعبور من مجال الى آخر، وإنما هناك فقط طفرة. لاتجوز المقارنة مع قصص الرحالة. وبالفعل، فالسارد الذي يظهر بطريقة جد شخصية في القرن 18 يختفي بعد ذلك بكثرة. في مدام بوفاري، بعد الفصل الثاني، لايستطيع المرء الامساك بالسارد الشخصي. فالسارد اللاشخصي إذا جاز التعبير هو الذي يتحدث. هذا لايعني البتة أننا سنقتصر فقط على سماع أقوال الشخصيات، وأن نفكر بآرائها فحسب، وأن نحس بانطباعاتها لاغير. يوجد فعلا وسيط ليقول لنا ما تفعله إيما بوفاري، فيما تفكر أو ما تشعر به - وحتى ما لاتفكر فيه ولا تشعربه، ولكن لم يعد في قدرتنا التعرف على شخصية ساردة، وأخذنا نتساءل ألا يوجد، وراء السارد الشخصي لروايات فيلاند فيلدينغ، ماهو أكثر مما افترضنا في البداية.

تبدو المماثلة مع ذلك قابلة للتطبيق دون قيد ولاشرط على الرواية المكتوبة بضمير المتكلم. عندما يحكي سامبليسيموس Simplicissimus أو فلكس كرول Felix Krull، شيخان أو ناضجان، عن حياتهما، يوجد بوضوح تماثل جد جلي مع الأب أو الجد الذي يحكي شبابه لحفدته. ومع ذلك نلاحظ بعض التفاصيل الغريبة. وهكذا عندما يحكي جد ما، نراه جالسا على أريكته، نعرف أنه حاضر، بينما يعود شبابه الى ماض سحيق. عند سامبليسيموس، نحس بشبابه المروي وكأنه الحاضر، نوع من الحاضر في طريق التكون والنمو، بينما تبقى وضعية السارد في الظل. نشعر بأنه ليس من اللائق أن نسأل عن ما هو عمره حاليا، عن المهنة التي يمارسها، وما هي أحوال أفراد أسرته، نتمني أيضا أن يبقى في ظل ما ليكملنا. ولا يدهشنا أن نلاحظ أنه يملك قدرة على جعلنا نضع الأصبع على الأحداث التي يرويها. في الوقت الذي يشم فيه سامبليكس Simplex الشاب رائحة لحم مشوي، فإن لعابه سامبليسيموس السارد، يسيل، يمكنه في الآن ذاته، أن ينعزل ليندب انفلات الزمان وتفاهة كل الأشياء الأرضية، وبعد ذلك في الحين، أن يجد نفسه في صميم السرد وأن يلاحظ التفاصيل الدقيقة جدا وكأنه يشاهدها بعينه. عبثا حاولت منيموزين Mnémosyne أن تكون أم ربات الشعر، وسيكون من الغريب تفسير هذه القدرة على التحيين الموهوبة للسارد بواسطة علم النفس، بأن نرى فيها تعبيرا عن ذاكرة قوية بشكل متميز.

حقا أن فلكس كرول يقول بصراحة، لضمان أمانة العرض الحرفي لحوار أقامه مع الأستاذ كوكو Coucou، ما يلي: لقد كان قادرا على أن ينقل الأقوال المتبادلة «كلمة كلمة»، لأنه كان لهذا الموضوع، بالنسبة له، أهمية خاصة. ولكن أليست هذه طريقة في اللعب بالوضع الخاص بالسرد الحقيقي؟ بإمكاننا مثلا طرح مشكلة دقة الحوارات الأخرى، أو كلمة واحدة من الكلمات الدقيقة لمشهد نقيب الأطباء، لنجد فيها إعادة بناء تقريبي لماض بلغ من القدم عشرات السنين؟ في الواقع، كل كلمة تقتضي أن تقرأ وكأنها النقل الأمين لما قيل. إن السارد لايحكي بفضل ذاكرة جيدة، بل يرى الماضي كحاضر بفضل ملكة تفوق الملكة الانسانية.

لايغيب عنا بأن طوماس مان ينسج روابط متينة بين كرول ساردا وكرول موضوعا للسرد - إن ميزة هذه اللوحة المشدودة والممدة بهذا القدر أو ذاك ورسمها هما اللذان يقيمان الفروق الأسلوبية بين مختلف الروايات بضمير المتكلم - ولكن، حتى في هذه النقطة، فنحن لا نفكر بمصطلحات تطور

فردي محض، ولانجمع في الوحدة ذاتها بين الشخصية الشابة وبين العجوز فلكس كرول. وفي اللحظة التي تشعر فيها، في بداية السرد بأنه يستعيد صيغا وصورا «غوتية» ويقلد تقليدا ساخرا إذا جاز القول جرس Dichtung and Wahcheit، فإننا سنجانب المعنى إذا اعتقدنا أن فلكس كرول قد قرأ يوما ما شيئا من غوته وأنه ربما سيتحدث عنه.

ماذا يمكن قوله في السارد الذي يبرز في رواية القرن 19 الكبيرة موبي ديك ملفيل هذه التي لم يعترف لها بمكانتها في الأدب العالمي إلا منذ بعض العشرات من السنين؟ تقول الجملة الأولى: «ادعوني اسماعيل». يستولي علينا ارتياب غريب. ألا يكون السارد إذا هو هذا الاسماعيل الذي يروي عنه قصة حياته؟ تعتري القارىء الفطن شكوك لاتتوقف عن التزايد. إن اسماعيل، بطل المحكي، هو في الحقيقة، مجرد بحار، وإنسان بدائي. أما السارد، فهو إنسان مثقف تماما ذو معرفة بالعلوم الدقيقة والتاريخ، قرأ رابلي Rabelais، ولوك Loke، وكانط Kant، ويستشهد بمقاطع من حوارات غوته مع إكرمن Eckermann، ثم يحكي أكثر مما عاشه هو نفسه. وحتى دون أن ينتظر الكارثة الختامية، نراه ينقل مسبقا حوارات سرية لم يتمكن أبدا من معرفة شيء عنها. وبعد ذلك، يندمج من جديد بطاقم السفينة وهو لايعرف أكثر مما يعرفه أفرادها، وكأنه لم يعد ذلك الذي كان يتنظر في الماضي. ثم أعاد نقل المونولوجات الداخلية وأفكار القبطان التي لم يبح بها قط لاحد. سيعد حتما من الغلط أن يجد المرء في تغيير المنظور خطأ تقنيا، وتفسيره (كما حاول ذلك البعض) بتعاقب مستويات متعددة ومراحل عمل كثيرة. وإنه لعلى هذا الشكل نشر ملفيل عمله الأدبي، وكان له كامل الحق في ذلك، ففي هذه الرواية، كما في غيرها، ماكان السارد بضمير المتكلم أبدا الامتداد الخطي للشخصية المحكي عنها. إنه أكثر من ذلك، وما شخصيته، شخصية البطل الشيخ، سوى قناع مرهف يخفي واقعا مخالفا.

يمكن من الان فصاعدا تهدئة شكوك جوتفريد كلر. ما الرواية بضمير المتكلم، ولا رواية اليوميات أو الرواية التراسلية بأشكال أقل شعرية من غيرها. في الحقيقة، فالسارد غير منحصر في المنظور الضيق للشخصية المحددة، إنه لم يتخل عن السيادة المباشرة للشاعر. فما المسخ سوى لعب، وكلما تعاطيناه بشغف، نجد فيه دائما كلما تموقعنا فوق، علامة طابعه المؤقت. سيغدو من السهل إبراز الاختلاف في الطبيعة، هذا الاختلاف الذي لايقهر بحصر المعني، والذي يميز هنريخ الأخضر كسارد، عن البطل الذي يحكي عنه من حيث طبيعتهما. أحدهما هاو خالد يعتقد أنه قادر على كل شيء دون أن يكون قادرا على أي شيء، لأنه لايجد مكانه في الخطوط المهيمنة على الانساق المختلفة؛ والاخر كائن يعلم، ويرى، ويعد، إنه الكائن الذي يكشف لنا، ولو في وصف منظر، النسق الدائم للعالم، هذا العالم الذي هو عالمه والذي عنه يحكي، والذي لايرى منه بطله سوى بريق سطحي.

إن مسألة السارد الروائي لم تقدم لنا جوابا مقنعا وإنما ضربا من الارتياب فقط. إن السارد حسبما يبدو عليه قد اتضح على أنه قناع. ولكن من هو حامل هذا القناع؟ من الأكيد أنه لن يكون سوى هذا البروتي Protée الذي تجلت قدرته على المسخ في تاريخ الرواية. إن الحل القائم بين السرد

بضمير المتكلم والسرد بضمير الغائب سيضمحل. يمكن إذا أن نأمل في الحصول على جواب نهائي إذا نحن قمنا بطفرة جديدة وطالبنا سارد روايات بضمير الغائب بكشف الحساب.

سبق لنا أن رأينا أن رواية القرن 18 تحدد للسارد الشخصي دورا دقيقا ومتغيرا. ولكن هنا أيضا، فهو ليس منا ولا يقاس بقياسنا. إن السهولة المدهشة التي يتمتع بها السارد بضمير المتكلم في التأرجح بين وجهة نظره - اللادقيقة - كسارد والعالم الذي يحكي عنه، وكأنه له حق المواطنة في النظامين (6) معا، تميز أيضا السارد بضمير الغائب، وعادة الى حد أنه يتخلى عن كل مسافة زمنية ويشرع في الكلام مستعملا ما يسمى بـ «المضارع التاريخي» présent historique، أي بتموقعه في حاضر الحدث. إن الوظيفة التي يؤديها المضارع التاريخي، والتي تتضمن تأكيد مظاهر التحيين الزمني actualisation temporelle، تبين أن أزمنة الماضي، المستعملة علاوة على ذلك، تحتفظ بوظيفتها الماضوية prétériale. إننا نجد فيها دليلا قاطعا ضد الفرضية الجديدة (7) التي ترغب في ألا يكون للماضي قيمة زمنية وإنما أن يكون مكونا لتخييل فقط، أي أن يشير فقط الى أننا في مجال التخييل. إننا ندرك جيدا أحد أسباب هذه الفرضية: إن القدرة الخارقة في التحيين الزمني التي يتمتع بها السارد- القدرة التي أكدنا وبصراحة، أنه لايستطيع المرء تفسيرها بعلم النفس، أي بذاكرة جيدة. ولكن هذه القدرة في التحيين الزمني هي الظاهر ة التي تتجاوز بكثير حدود الزمن اللفظي والتي تترك للفعل الماضي قيمته الزمنية. إن الاستباقات، وفعل الإلحاح في بداية الرواية على طابعها «القصصي»، كل هذه الخصائص تدل على أن للسارد، من أجل أن يحكي، تقدما مهما إزاء ما يحكيه، مهما كانت، زيادة على ذلك، السهولة التي يملكها ليكون حاضرا بصفة مطلقة. بل يمكنه - وليس لمتكلم واقعي هذه الامكانية - أن يوجد في الوقت نفسه في مكانين مختلفين وأن يعيش في نسقين زمنيين. تنسب بعض السجالات الحديثة حول فن القصة دورا مهما لصنف من الجمل سنأخذ منه أقصر مثال، هذه الجملة: غداً ذهب القطار . . . هذه جملة مشوهة. مايزال الاندهاش الأول يسيطر علينا. في الحياة العادية يمكننا القول بدون شك: «كان يريد أن يأخذ القطار غدا». في هذه الجملة يجاور زمن الماضي كذلك ظرف زمني يستدعي الآتي. ولكن ليس لنا سوى نسق زمني واحد. يتحدث المتكلم في الحاضر، ويجد نفسه في النسق في نقطة الصفر. بالنسبة لهذه النقطة، فالقطار سيذهب غدا، ودائما لنفس النقطة، ينتمي مشروع الذهاب الى الماضي الذي يعلمه المتكلم لهذا السبب أو لذاك. إن ماضي الفعل ومستقبل ظرف الزمن يشير الى شيئين مختلفين. في مثالنا، نجد على النقيض من ذلك، هذا التشويه الذي يجعل الحدث الواحد عينه - ذهاب القطار - مثلا، في اللحظة ذاتها، في نفس الجملة، في كلمتين متجاورتين، في المرة الأولى كمضارع (مستقبل)، وفي الثانية كماض: غدا ذهب القطار . . . إن المتكلم يعيش في نسقين زمنيين: في النسق الزمني للشخصيات، وهنا فذهاب القطار يعتبر حدثا سيقع في المستقبل؛ ولكن في الآن ذاته، يعيش بتقدم زمني كبير، في حاضره كسارد، ومن وجهة النظر هذه، كل شيء ينتمي الى الماضي (8).

«إن الحياة العادية» لاتسمح بفهم ذلك. ليس هناك مرور بين هذه الحياة ومجال الفن بقوانينه الخاصة، بل هناك فقط طفرة. يجب التخلي نهائيا عن مقايسة السارد الروائي بصورة الجد الجالس

على أريكته. لنذكر بالأحرى بخاصية السارد المدهشة والمنسية تقريبا: حالة كونه – أو إمكانية كونه – مطلق المعرفة. لا أحد منا يستطيع رؤية ما في أعماق الغير. إن أفكار الغير، ومشاعره، لانتعرف عليها سوى بواسطة أقوال، وحركات، وأفعال، ليس لنا عنها سوى معرفة متقلبة وغير مباشرة. إن السارد يتمتع بقدرة لايتمتع بها إلا الاله أو الآلهة. في هذه النقطة تنهار كل مماثلة بالأوضاع الأرضية. ومهما كان القارىء شغوفا بعلم النفس، فسيعرف بأن إشارة روائية من قبيل «في قرارة نفسه كان يحس بالرعب. لكنه لم يترك شيئا من ذلك يظهر، سواء في تلك اللحظة، أو فيما بعد» تقرأ ويجب أن تقرأ كخبر أصيل لا كفرضية تم الحصول عليها بالاستدلال أو البرهنة. حتى في الوقت الذي يقدم فيه السارد بدقة ذاته كشخصية، وكواحد منا، فإن القارىء يتيح له، بصورة طبيعية وغير مفكر فيها عموما فرصة تلقي معرفته عبر سبل مغايرة لتلك التي لدينا أي يتيح له تلقيها من مصادر أخرى.

في القرن 19 وال 20، تخلينا في أغلب الأحوال عن الملامح المحسوسة للسارد، وحصرنا، بنفس الطريقة، حدود معرفته الكلية. إن الأمر يتعلق هنا بمسألة الأسلوب. وأن نجعل منها قضية مبدإ وأن نذهب الى حد إقصاء السارد من الرواية – كما طالب بعضهم بذلك في النظر وحققه في الممارسة – يترتب عنه تجريد الرواية من خاصيتها الجد أساسية. ومن ثم، لن تستطيع الاخصاب أبدا. كانت محاولة حذف السارد هذه، قد تمت في القرن 18: ففي تاريخ الرواية كما في غيرها، لاجديد هناك. إذا لم تكن أية رواية من الروايات العديدة على شكل حوار المكتوبة في بداية القرن 19 قد صمدت وإذا كانت كل المحاولات قد أهملت بسرعة، فليس تاريخ الأدب فحسب بل كل شعرية للرواية يجب أن تجد فيها مادة التفكير.

ولكن من هو إذن سارد الرواية، سواء حمل قناع السارد الشخصي أو بقي على العكس من ذلك مجرد ظل؟ لقد أدى بنا الأمر الى تدمير التماثل بين السارد الروائي وبين السارد الحقيقي وفق الحياة العادية. هناك مماثلة أخرى فرضت وجودها مكان الأولى: إن السارد الروائي شبيه بالاله (أو الآلهة) العالم (بن) بكل شيء والحاضر (بن) في كل مكان. سارد الرواية ليس هو المؤلف ولا الشخصية التخييلية حتى في حالة كونه ذا طلعة أليفة. وراء هذا القناع، توجد الرواية التي تحكي نفسها بنفسها، والروح العالم بكل شيء والموجود في كل مكان والذي يبدع هذا العالم. إنه يخلق هذا العالم الجديد والوحيد بتشكله وبشروعه في الحديث، وباستحضاره إياه ذاته بفعله الخلاق. هو الذي يخلق هذا العالم، ومن ثم، يمكن له أن يكون عالما بكل شيء وحاضرا في كل مكان. وبمصطلحات واضحة وقياسية، فالسارد الروائي هو الخالق الأسطوري للعالم.

تبدو الفكرة التي انتهينا إلى إبرازها من دراسة المشكلة كما لو كانت حدساً في بداية رواية حديثة؛ وفعلا تبتدىء «المنتخب» لطوماس مان، بقرع للأجراس هائل في سماء روما. في الصفحة الثانية، يوقف المؤلف وصفه ويكتب: «من الذي جعل هذه الأجراس تقرع؟ القارعون؟ لا. لقد هرعوا الى الشارع كسائر الناس، مادام هذا القرع هائلا. كونوا جد متأكدين من هذا الأمر: إن أبراج الأجراس فارغة. تتدلى الحبال دون أن تكون ممددة، ومع ذلك انطلقت الأجراس ومقارعها ترن. أيقول المرء (ألا) أحد جعل الأجراس تقرع؟ لا. وحده العقل الضعيف في النحو واللامنطقي هو

الذي يمكنه اعتقاد ذلك. تقرع الأجراس، وهذا يعني بأن شخصا ما جعلها تقرع، مهما كانت أبراجها خالية. من يجعل أجراس روما تقرع إذا؟ - إنه روح المحكي - هل يمكن أن يوجد إذا في كل مكان، هنا وفي جميع الأمكنة . . . . في مائة محل كلها مختلفة - نعم، بالتأكيد، يمكنه ذلك. إنه فضائي، أثيري، كلي الحضور، لايخضع للفرق الموجود بين هنا وهناك. هو الذي يقول: «كانت كل الأجراس تقرع» ونتيجة لذلك، فهو الذي يجعلها تقرع. أن هذا الروح جد لامادي وجد مجرد الى حد أن النحو لايسمح بالحديث عنه إلا بضمير الغائب، ولا يمكن أن يقول عنه المرء سوى «إنه هو». مع ذلك يستطيع أيضا أن يمتد الى أن يصير شخصية، وضميرا متكلما وأن يتقمص كائنا يتحدث بضمير المتكلم ليقول: «هذا أنا. أنا روح المحكي، الجالس في المكان الحالي، في مكتبة دير القديس جلين Saint Gallen في أليمني Alémanie، في المكان الذي كان يجلس فيه سابقا نُطكير التمتام Notker le Bégue، الذي يحكي هذه القصة من أجل إمتاعكم ومن أجل تنويركم الأكبر، مبتدئا بنهايتها السعيدة بفضل العناية الالهية وجاعلا أجراس روما تقرع».

إلا أنه في حقل نظرية الرواية، لا جديد هناك أيضا. إن الفكرة التي قدمتها لنا دراستنا والتي تبدو بمثابة حدس في بداية «المنتخب» قديمة جدا. صرح أطو لودفيغ منذ قرون بأن (السارد) هو السيد المطلق للزمن والمكان . . . يستطيع ما يستطيعه الفكر، يمثل représente دون أن تحرجه أية عرقلة من عراقيل الواقع، ويخرج met en scène دون أن يصيبه عجز جسدي، ويملك قوى الطبيعة وقوى الروح كذلك كلها. يتمتع بموسيقي تكون كل موسيقى حقيقية بالنسبة لها ثقيلة ووازنة كالجسد بالنسبة للروح . . . » وها هما قرنان يمضيان على كون أولى أكبر نظرية للرواية، نظرية بلاكنبورغ Blankenburg، تدعو السارد «خالق عالم». لقد استعدنا فقط - وربما طورنا - موقفا كان من قبل متخذا في الماضي، ولكن الذي يهدد كذلك في الأبحاث وفي الممارسة الحديثة، بالانهيار والنسيان.

نعتبر هذا المؤلف ذا أهمية لما يسمح لنا باكتشافه في الشكل الروائي. وفضلا عن ذلك يفتتح منظورات جد واسعة. ألسنا فعلا في الجو السحري للابداع الشعري عموما حينما نكشف هذه المفارقة: إذا أبدع الشاعر عالم روايته، فإنه صحيح أيضا أن هذا العالم يبدع نفسه من خلال الرواية، ويمسخه ليلحقه بذاته، ويضطره ليلعب لعبة المسوخ ليصبح بذلك واقعا؟ ومن كل رواية جيدة ينبعث ما هو أكثر من الحب والكراهية أو الأهواء كيفما كانت، والموجودة في التصور الطبعي للشاعر، وما هو أكثر من مجموع الأفكار المضمنة في تصوره للعالم. يستند السحر الخفي للشكل الروائي ربما الى هذا الاتصال الذي يعقد في خلفية لعبة المسوخ التي يخضع لها القارىء والسارد ويستحيل عقد هذا الاتصال إلا بالعبور من خلال هذه اللعبة. ولكن هل هذه الميزة خاصة بالرواية؟ لقد أفضت بنا لعبة المسوخ هذه الى أن نلتقي بظواهر مشتركة في كل نشاط شعري. إن دخول القارىء في دوره كقارىء مطابق لهذا المسخ الغريب الذي يقوم به المشاهد في المسرح عندما يسمع الدقات الثلاث وحينما تنطفىء الأضواء. ومن ناحية أخرى، إن لهذه الازدواجية بين الرواية بضمير المتكلم والرواية بضمير الغائب، نظيرها المطابق في المجال الشعري الغنائي، مع الفارق بين الغنائية (الشخصية) المباشرة والغنائية غير المباشرة، وهذا الفارق هو كذلك سطحي محض؛ من سيغامر في الواقع ليميز هنا في

العمق وليماهي مثلا أنا الشاعر بالأنا الذي تحتفظ له الطبيعة ببريقها العجيب جدا، أو بالعكس، لاختزال أقوال بروميتي Promethée الى مجرد شخصية؟

بقيت ملاحظة أخيرة انطلاقا من الموقف الذي بلغناه والذي طورناه حسب ظننا بقوة إنها تعارض هذه الفكرة التي كانت لديها كل الوقت للتعبير عن نفسها، والتي تريد ألا يكون للروائيين إمكانية معرفة العالم الذي يحكونه، أو كشف سره، وكأن مهمتهم تنحصر في نقل العالم بكل الأمانة الممكنة. إن الروائي خالق عالم. لانقصد العودة الى معرفة سارد القرن 19 المطلقة والملائمة ولا الى تآلفه مع (عبارة) «قارئي العزيز» (في مستهل الرواية). ما ذلك سوى أحد أشكال الأسلوبية لتاريخ السرد. ولسنا أبدا معارضين للرواية «الواقعية». إنها أيضا لاحد أشكال أسلوبية القصة. إلا أن الروائي، منذ أول كلمة يخطها، يخلق عالما وبه يخلق هذا العالم ذاته. مهما يكن دقيقا، وصف ظاهرة تقنية، أو وضع اجتماعي، أو حركات باطنية، فليس هذا الوصف أبدا نسخا، بل دائما خلقا. ولايكفي الشعور بالحاجة الى القيام بهذا الفعل، بل ينبغي امتلاك الشجاعة كذلك، للقيام به.

هوامش

1 - مؤرخ الأدب (NdT)

2 - تاريخ النص الأصلي هو 1955، ينبغي أن تفهم كل الاشارات الزمنية وكأنها تبتدىء من ذلك التاريخ (NdT)

3 - ف. ستانزيل Stanzel

«Typische Erzählsituationen im Roman» Vienne, 1955

انظر أيضا نورمان فريدمان، «وجهة النظر في الرواية» نشر جمعية اللغة الحديثة، ديسمبر 1955.

4 - Die Neue Rundschau, 1953

5 - "Zwo Wichtige bischer unerterte Biblische Fragen" in M, morris Der junge Goethe l. III, p. 129.

6 - دلني بر سنيل Br. Snell بعودة على الاستشهاد بملهمات الشعر في النشيد II للالياذة، في بداية إحصاء السفن: «قلن لي الآن، يا ملهمات الشعر، اللائي تتخذن على الأولمب منزلا (انتن حاضرات في كل مكان لانكن إلهات، تعلمن كل شيء، أما نحن، فلا نعلم إلا ما سمعنا)، قلن لي إذا من هم الأدلة والرؤساء من بين الدنائيين Danaens» (ترجمة ر. فلاسوليير R. Flacelière). عن طريق استيحاء المعرفة المطلقة والحضور الكلي للسارد، فإن السارد الخيالي يلقي الضوء على وضع وقدرة السارد الروائي مهما كانت الهيئة التي يتخذها مع ذلك.

7 - كاط هامبرغر Käte Hamburger

"Die Logik der Dichtung. Stutgart, 1957 (NdT)

8 - يمكن الاعتراض على أننا نذكر مثلا منتزعا من سياقه الذي لايقدم أي شيء حول معنى الشكل اللفظي. وهذا مثل أكثر تفصيلا مأخوذ من (بين السماء والأرض) لاطو لودفيغ. في الفصل الاول، فإن الشيخ أيولونيوس نتيرماير Appollonius Netter Maier موصوف من منظور الحاضر. وفي بداية الفصل الثاني، فإن السارد يعود إحدى وثلاثين سنة الى الوراء ويصف أيولونيوس الشاب

الذي استدعاه أبوه لاصلاح قمة برج الجرس. رأى، وهو عائد الى مسقط رأسه، من المرتفع الذي يؤدي الى المدينة، كنيسة سان جورج. ربما سيشرع في عمل منذ غد. هناك كان يظهر خط عمودي فوق الفجوة الكبيرة التي يرى من خلالها الأجراس وهي تتأرجح: المخرج.

يمكن أن نجد في الماضي الاستمراري للجملة الأولى زمنا «ماثلا» تكون قيمته الماضوية إذا محدودة. ولكن ليس حال «كان يرى» في الجملة الثانية. هنا، يتداخل منظوران: حاضر شخصية (انظر - اسم الاشارة الى المكان «هناك»، وقد علق ب «غد» في الجملة السابقة). وماض يرجعه السارد الى 31 سنة من المسافة الزمنية.

أن بانفيلد

الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر *1

ترجمة : بشير القمري

إن المحاولات الحديثة التي تسعى راهنا الى صياغة نظرية للأسلوب السردي وفق نموذج توفره نظرية نحوية تنظر - المحاولات - الى النحو كما لو كان فرعا تابعا لنظرية التواصل اللغوي (أنظر، «ر. جاكبسون»، 1966، 353) . وفي هذا الاطار تتضمن علاقة السارد بالقارىء - وهي العلاقة التي تشغل اهتمام النقد الحديث منذ هنري جيمس - بشكل جوهري كل البنى (البنيات) السردية ؛ وذلك لان نموذج اللغة الذي ينحدر من نظريات التواصل اللغوي يتمحور أساسا حول علاقة المرسل /المرسل إليه (الباث /المتقبل) . وهكذا يكتب («ر. بارت»، 1966، 18) قائلا :

«إن المحكي باعتباره موضوعا هو رهان على التواصل، فهناك من 'يمنح' المحكي، وهناك من يتقبله . ونعرف أنه يُفترض داخل التواصل اللغوي كل من ضمير المتكلم «أنا» وضمير المخاطب «أنت» من طرف بعضيهما ؛ وبشكل مطلق . ولا يمكن بنفس الطريقة أن يوجد محكي دون سارد ودون مخاطب منصت (أو مستمع) ؛ أو قارىء .»

ويؤكد (ت. تودوروف) من جهته نفس الشيء (1966) إذ يقول :

«إن العمل الأدبي هو خطاب في نفس الآن ؛ إذ يوجد سارد يروي القصة، وهناك في مواجهته قارىء يتقبلها ؛ ويهتدي اليها» (ص 126) .

ثم يلح مرة أخرى :

«وهاتان الصورتان (صورة السارد وصورة القارىء) خاصتان بكل عمل يقوم على التخيل» (ص 147) .

إن لفظتي «قصة» و «خطاب» كما هما مستعملان من لدن (ت. تودوروف) يستعيرهما - كما يقول هو نفسه ذلك - من (ا. بانڤنيست) E. Benveniste . غير أنه وإن كان هذا التمييز ذا أهمية فإنه

لايعكس ما يقصد إليه (ا . بانڤنيسْتْ) من وراء ذلك ؛ ف (ت . تودوروف) يميز بين مضمون المحكي (أي القصة) وبين الأسلوب ؛ أو وجهة النظر التي يُرْوَى المحكي من خلالها (أي الخطاب) . بينما يُميز (ا . بانڤنيسْتْ) في (1966) عن طريق هذين المصطلحين بين طريقتين (أو أسلوبين) : الأول وفيه تغيب علاقة المرسل ـ المرسل إليه التي يتم عرضها بواسطة ضميري المتكلم والمخاطب (أي القصة) ؛ والثاني وتكون هذه العلاقة فيه حاضرة (أي الخطاب)، وحينئذ «لايكون هناك أي سارد» (ص 241) كما في الأسلوب التاريخي . إن (ت . تودوروف) و (ا . بانڤنيسْتْ) يقفان إذن على طرفي النقيض فيما يتعلق بالجانب الذي يمس وجود علاقة المرسل المرسل إليه ؛ والتي تكون علاقة ملازمة لكل نص . ويمكن أن ينعت موقف الأول منهما بـ «افتراض السارد المتواري» Narrateur effacé لأنها تفترض وجود هذا السارد وإن كان لايظهر بصورة واضحة . وتتخذ هذه الفرضية سندا لغويا لها الفرضية التي بحسبها يكون كل حصر مكملا للجملة الإنجازية المحذوفة كقولنا «أُصَرِّحُ لكم بأن . . . » * (1) .

ولما كان أي اختيار بين النظريات المتعارضة مستحيلا بدون عودة إلى معطيات لغوية أو أدبية، فإن مسألة معرفة إن كان كل نص يتضمن أو لا يتضمن مرسِلا ومرسَلا اليه تظل مسألة اختبارية . وقد تناول («س . ي . كيرودا، 1971، S.y. Kuroda») بالطرح والنقاش منذ وقت قريب، وانطلاقا من وقائع نحوية في اللغة اليابانية - «الأسلوب الأدبي غير الموضوعي» non-objectif . وهو الأسلوب الذي - وإن كان لايستعمل ضمير المتكلم - يستطيع أن يشير إلى الحالة الذهنية لدى متكلم ما، وبهذا يتم استبطان «نموذج الانجاز الذي يستوي في صورة اصطلاحي المتكلم والمخاطب» . ويوضح (كيرودا) بشكل صائب سليم أن الجمل المسندة الى ضمير الغائب داخل هذا الأسلوب لايمكن أن تحتوي على وحدات صوتية ذات معنى يُحيل على ضمير المتكلم . فالتركيب الذي يشير مثلا الى وجود متكلم مسند الى ضمير المتكلم (أنا) - (Yo هو) باللغة اليابانية - والذي يتم تأويله على وجه التقريب كما لو كان «أنا أقول» لايمكن أن يظهر داخل جملة تمثل خصائص هذا الأسلوب غير الموضوعي، ويترتب عن ذلك أن مقاطع من هذا الصِّنف لايمكن أن يتم تفسيرها على أنها تمثل رأي السارد ؛ ويذهب (كيرودا) على العكس من ذلك الى القول بأن الأسلوب غير الموضوعي المسند الى ضمير الغائب أسلوب ذو وعي متعدد، ويتضمن أكثر من وجهة نظر واحدة، ويستخلص (كيرودا) في النهاية : «لقد افتتحت هذا المقال بقضية ابستمولوجية ؛ وأنهيته بقضية من قضايا الفن الأدبي . وقد كانت النتيجة هو أن هاتين القضيتين لهما انعكاسات مباشرة داخل نحو اللغة اليابانية ؛ فهما تعرضان معا سمات جد أساسية داخل مظهري الحياة الانسانية العقلية ؛ والمرتبطين باللغة ؛ وأعني بذلك المعرفة والأدب اللذين لن نعدم حقا حين نقول بأنهما يتركان بصماتهما في نحو كل لغة، وعلينا أن نحاول جهد المستطاع إيجاد هذا التمييز بين الأسلوب الموضوعي والأسلوب غير الموضوعي في نحو اللغة الأنجليزية، وإن كان ذلك التمييز غير وارد ربما» .

إن نحو اللغة الانجليزية يميز بالفعل بين الأسلوب الموضوعي والأسلوب غير الموضوعي، لكنه يفعل ذلك - وكما يشير الى ذلك (كيرودا) - بطريقة أخرى . وسيدعم هذا المقال فرضية (كيرودا) وفرضية (بانفينست) التي بحسبهما لاينطبق نموذج المرسل / المرسل إليه على كل استعمالات اللغة،

وذلك عن طريق البَرْهَنَة على أنه يوجد داخل اللغة الانجليزية واللغة الفرنسية أسلوب أدبي بدون متكلم أو سارد. وسيقدم القسم الأول من هذا المقال المميزات النحوية الملائمة (الوجيهة) لعلاق المرسل / المرسل اليه مع مناقشة الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر الى جانب مناقشة الأسلوب غير المباشر غير الحر * (2)، وهو الوجه الذي يطابق حسب الصيغة الانجليزية والفرنسية أسلوب (كيرودا) غير الموضوعي. أما القسم الثاني فسيقترح تحليلا نحويا يقوم على بعض المبادىء الملازمة والمحايثة التي تتفرع عنها اختلافات الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر والأسلوب غير المباشر الحر، وفي الأخير سنناقش في القسم الثالث العلائق المتبادلة داخل هذا التحليل، وتتعلق بالنظريتين اللتين ذكرناهما في البداية.

I مميزات الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر والخطاب غير المباشر الحر:

مبدئيا: إن كل متكلم داخل اللغة الانجليزية واللغة الفرنسية يمتلك طريقتين لذكر خطاب متكلم آخر سواه، أن يفعل ذلك بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر. ويستعرض النّحاة عامة، وبهذا الصدد أربعة فروق هي:

أ- حالة رابط تبعية في صيغة «بأنّ»، وتستقدم خطابا (غ. م).

ب - خضوع فعل الخطاب المباشر (غ. م) لمتوالية من القواعد الخاصة بزمن الفعل، وهي التي تُخضع الأفعال لمجموعة من الجمل اللاحقة (التابعة).

ج - على الضمير النحوي للضمائر التي تحيل على نفس المرجع في الجمل الرئيسية (الأصلية) واللاحقة (التابعة الفرعية) داخل (خ. غ. م) على أن يكون الضمير النحوي هو ذاته.

د - العناصر التي تحيل على أسماء الاشارة؛ وتعود في أصلها الى زمن ومكان القول المذكور هي عناصر تختلف داخل الخطابين (أي خ. غ. م؛ وخ. م).

ويوضح المثال الأول (رقم 1) هذه الفروق؛ فبينما تحتوي الجملة الأولي (1 أ) خطابا مباشرا (خ. م) تحتوي الجملة الثانية (1 ب) خطابا غير مباشر (خ. غ. م). والفروق الاربعة المذكورة أعلاه قائمة في نفس المثال ضمنيا.

.(1)

1 أ - أمس بمحطة القطار قالت لي (ماري): «سألتقي بك هنا غدا».

1 ب - أمس بمحطة القطار قالت لي (ماري) بأنها ستلتقي بي هناك اليوم.

ولما كانت بعض التشابهات بين هذه الخطابات المباشرة وهذه الخطابات غير المشارة واردة، (فمن حقنا أن نتساءل) : كيف يمكن أن نأخذ بعين الاعتبار الفروق الموجودة بينها؟ وهل يمكن أن نشتق أحداها من الاخرى عن طريق تحويل نحوي تقبله القواعد النحوية (للاجابة على هذا نسوق التحليل التالي) :

ألف = الطابع غير الاشتقاقي للأسلوب غير المباشر :

قد يكون بالإمكان أن نفترض بأن (خ . غ . م) قابل للاشتقاق انطلاقا من (خ . م) ؛ غير أن صعوبة توفير بنية عميقة لبعض الأسماء والظروف - بالاضافة الى كون بعض حالات اللبس في التأويل توجد فقط في (خ . غ . م) - تُشكِّلُ أدلة لاردّ لها مقابل هذا الحل. فإذا كان (خ . غ . م) متفرعا عن حشو صياغي لـ (خ . م) سيكون من اللازم ايجاد تحويل إجباري ؛ وذلك بهدف تغيير بعض المركبات الاسمية الى ضمائر المتكلم أو المخاطب، والقضية التي تطرح هي كالتالي : كيف يمكن تحديد نوعية مصدر هذه الضمائر التي تنتمي داخل (خ . م) الى الخطاب المذكور بشكل غير مباشر؟ ماهي البنية العميقة التي يمكن - مثلا - أن نخضع لها الجملة الآتية التي تتضمن ضمائر في صيغة أسلوب غير مباشر؟

- (2)

لاحظ (سميث) بأنني كاتب من طِينَتِكُمْ.

إن التحويل الذي يُشتقّ عن (خ . م) - كما في المثال رقم (2) - من شأنه أن يُحِل مَحَلّ مركّب اسمي اعتباطي ضميرا من صنف (أنتم) - (كصيغة تبجيل) - أو صنف (دوروثي) أو صنف (المؤلف) مقابل «أنا» - وبذلك يُنتهك شرط «قابلية التحصيل» («قابلية الاستعادة») (أنظر، «ن. شومسكي»، 1965، فقرة 2 فصل 2) - وإلا فإننا سنجد أنفسنا ملزمين بالقول - بمعنى أنه إذا كان هذا الشرط المفروض على التحويلات يحول دون الاشتقاق - بأن جمل (خ . م) وحدها - والتي تتضمن ضمائر - يمكن أن تتحول الى جمل في صِيغَةِ (خ . غ . م) تحتوي ضمائر مطابقة، لكن هذا لايوفر أي تفسير عام لحشو (خ . م) عند طريق (خ . غ . م). ويمكن أن نصوغ نفس البرهنة بصدد ظروف المكان والزمان في الأسلوب غير المشار، إذ يصعب لما فيه الكفاية على وجه التمثيل أن نسند لمصدر ظرف (غدا) داخل (خ . غ . م) (كما في المثال رقم (3)) أكثر من إمكان إسناد لضمير جملة المثال رقم (2)):

- (3)

قالت (ماري) بأنها ستفعل ذلك غدا.

- (4)

قالت (ماري) : «سأفعل ذلك غدا» /يوم 14 (من الشهر الجاري) /خلال العطلة / يوم الثلاثاء. إن كل مركب اسمي مرجعي داخل الجمل المسندة الى الخطاب المباشر، ويمتلك تأويلا «يقوّض» كل رغبة في اشتقاق هذا الخطاب غير المباشر انطلاقا من الخطاب المباشر، وهكذا فإن الجملة

التالية :

(5) كان (أوديب) يقول بأن أمه كانت جميلة .

تمتلك قراءتين ممكنتين :

أ - (أوديب) الذي كان يقول بأن شخصا يهتدي إليه المتكلم الذي ينقل خطابه يقول - الشخص - بدوره بأن أم (أوديب) كان جميلة في نظره .

ب - (أوديب) كان يقول قولا ما من قبيل «أمي كانت جميلة»

وقد نوقشت مثل هذه التراكيب بما فيه الكفاية من لدن المناطقة الذين يشيرون الى حالة «أ» كقراءة ثانية لما يقال مرة أخرى عن صيغة «أمه»، والى «ب» كقراءة لما هو مباشر، وتلاحظ «(بابرا پارتي»، 1971 ب، «Barabara Partee» بأن «الاستشهاد (أي نذكر ما قيل سابقا) مثال سياقي لتركيب يمتلك دائما تأويلا لما هو مباشر». وهكذا فإن الجملة الآتية لايمكن أن يكون لها سوى قراءة واحدة، هي قراءة «ب» لما هو مباشر :

(6) - يقول (أوديب) : «أمي جميلة» .

إذا كان (خ . غ . م) مشتقا من (خ . م) عن طريق التحويل، فإن هذا الأخير الذي يتم الحصول عليه لن يقودنا إلا الى قراءة ما يتم تصوره مباشرة. أما قراءة ما يعاد تحويله فإن عليه أن يكون ممتلكا لبنية عميقة مخالفة، وممتلكا بالتالي لاشتقاق مخالف أيضا. هذا بالاضافة الى أن كوننا قد نمتلك القراءتين معا لما هو متصور مباشرة؛ وما يعود قوله ونحته داخل الجملة المتوالية المقحمة عن طريق أفعال كفعل «أعتقد» (ظن، حسب خال . . .)، والتي لايمكن أن تستقبل (خ . م)، وليست أفعال «تواصل» من وجهة نظر تتعلق بالدلالة من شأنه - الامتلاك المشار اليه فيما سبق - أن يقترح علينا بأن قراءة ماهو مباشر لما هو (خ . م) ليست هي بدورها بمثابة حشو صياغي وفيّ للخطاب المباشر، وذلك بخلاف ما قد نتصوّره. وهكذا فإن المثال رقم (7 أ) يتسم بإمكانية المقبولية Acceptabilité، ويُغلب عليه اللّبس على غرار المثال رقم (5)؛ غير أن جملة المثال رقم (7 ي) تظل غير مقبولة .

(7) -

أ - يعتقد (أوديب) أن أمه جميلة .

ب * - يعتقد (أوديب) : «أمي جميلة» *

ولما كان النحو الملزم بالاتيان بتفسير للبس الجمل التي من صنف (7 ب) دون الاحالة على الخطاب المباشر، فإنه سيكون من الطبيعي أن نفس التفسير يكشف عن حالات اللبس المماثلة، وعن المميزات الوجيهة (الملائمة) لما هو خطاب غير مباشر، وهناك قضايا أخرى فوق ذلك تحول دون قيام جملة مكملة يتم إدخالها عن طريق فعل تواصلي، كما تحول دون اشتقاقها جمل انطلاقا من الخطاب المباشر. ففي جمل مسندة الى (خ . غ . م) يمكن للألفاظ الدقيقة التي يمتلكها المتكلم المذكور أن يُعلّق

عليها، وهذا ما يصير مستحيلا في الجمل التي في صيغة (خ. م) مثل :

(8)-

أ - قال سيذهب ليَشُخّ، لكني أعتقد بأن اللفظة التي استعمل هي «تبولّ» (بال).

ب * - قال: «سأذهب لأشخ»، لكنني أعتقد بأن اللفظة التي استعمل هي «تبولّ».

(9) -

أ - قال (ماركس) بأن الدين يخدّر الشعب، لكنني لا أتذكر كيف صاغ ذلك بدقة.

ب * - قال (ماركس): «الدين يخدر الشعب»، لكنني لا أتذكر كيف صاغ ذلك بدقة.

(10) -

أ - كتب (ماركس) بأن الدين أفيون الشعب، وتلك ألفاظه الدقيقة.

ب * - كتب (ماركس): «الدين أفيون الشعب»، وتلك كانت ألفاظه بدقة.

إن هذه الجمل تدعم فرضية («باربارا پَّارتِي»، 1971، «B. Partee») التي تتخذ بحسبها الأفعال التي تقحم الخطاب غير المباشر كمفعولات * (3) «تركيبات جميلة»، وليس جملا سطحية. وبالتالي فإن (خ. غ. م) لايمكن أن يكون متحوّلا عن (خ. م) بشكل مُقنع. وكل هذه الأدلة تقود الى الاستخلاص في النهاية بأن كل محاولة للاشتقاق - وحتى متى تعلق الأمر بقراءة وحيدة لـ (خ. غ. م) انطلاقا من (خ. م) - ستؤول الى الفشل.

باء = الطابع غير الاشتقاقي للخطاب المباشر :

إن البديل الذي يقوم على أساس اشتقاق (خ. م) من (خ. غ. م) بديل لاسند له نهائيا، لأنه إذا كان مصدر (خ. م) هو (خ. غ. م) عن طريق قاعدة (أو قواعد) تحويلية فإن كون هذا الخطاب المباشر بمقدوره أن يتضمن تركيبات (البنية) غير ممكنة داخل (خ. غ. م) يعني - وذلك ينسحب على قسط لاحد له من أصناف الجمل - أن التحويل الواحد أو التحويلات المتعددة عليها أن تكون (عليه - التحويل - أن يكون) الزامية (الزاميا). وتكون الأبنية التي تظهر داخل (خ. م) من صنف عدة أنماط من الجمل :

- الجمل التي تعرضت لتحويلات «جذرية» (أنظر «ايموندز، 1970، «Emonds»)، أو لتحويلات آخر مرحلة من هذا التحويل، أي لقواعد تنطبق على جمل مستقلة فقط.

- بعض الأبنية أو بعض العناصر «التعبيرية» أو «الانفعالية».

- جمل غير تامة لكنها رغم ذلك قد يكون بإمكانها أن تكون بمثابة أجزاء كاملة الصياغة بالنسبة لخطاب منسوب لصاحبه.

- خطاب داخل لغة أو لهجة تختلف عن الجمل الممهّدة.

ولننظر الان في أزواج الجمل المتماثلة التالية التي تحتوي فيها فئة «أ» خطابا مباشرا، وتحتوي فئة «ب» فيها خطابا غير مباشر.

1 - تحويلات جذرية أو تحويلات آخر مرحلة *(4)

(11) - قلب الفاعل وقلب الناسخ (الفاعل المساعد) في جمل الاستفهام:

أ - سأل (بيتير): «هل من الممكن أن أكون مغرما بها؟»

ب *: سأل (بيتير) إن كان من الممكن أن يكون قد كان مغرما بها.

(12) - تمحور المكونات المختلفة:

أ - قال (ريتشارد): «لماذا يتحمل هؤلاء الناس هذه الوقاحة السيئة. إنني لاأستطيع أن أفهم ذلك».

ب * قال (ريتشارد) بأنه لم يتحمل هؤلاء الناس هذه الوقاحة السيئة، ولم يكن يستطيع أن يفهم ذلك.

(13) - انتقال الى اليمين:

أ - أقرَّ (ايجبيرت): «آه كم كنت أرغب فيها، (وينفريد)!»

ب * أقر (ايجبيرت) بأنه كم كان يرغب فيها، وينفرد!

(14) - تقديم ظرف الوجهة:

أ - صاح: «بعيدا علي أن أرحل»

ب * - صاح بأنه بعيدا عليه أن يرحل

إذا كان (خ. م) ملزما بأن يكون مشتقا من (خ. غ. م) فإن أفضل طريقة لمعالجة كون التحويلات الجذرية تنطبق فقط في حالة (خ. م) هي القول بأن «تحويل الخطاب المباشر» يقتبس جملة (ج) المذكورة من موقعها المتراكب. وبهذا تسمح هذه الجملة لقواعد آخر مراحل التحويل بأن تنطبق عليها، لكن ينبغي أن تحدد بدقة «تطبيقات» نهاية «آخر مرحلة التحويل» قصد التأكد من أن هذا سيحدث بالفعل. ولن يفسر هذا المنطوق لماذا لايمكن أن تظهر كل أنواع التعابير والأبنية التعجبية داخل (خ. م)، ويعني اشتقاق (خ. م) من (خ. غ. م) السماح لهذه الأبنية بأن تظهر في جمل متراكبة في حالة إذا ما كان من الممكن لتحويل ما أن ينطبق بهدف تخليص الجملة من التراكب، وفي هذه الحالة فقط.

2 - تحويلات التركيب والعناصر التعبيرية * (5)

(15) - أساليب التعجب :

أ - تنهّد : «لا، لا أريد أن أعرف ذلك!»

ب *- تنهد بأنه لا، لايريد أن يعرف ذلك.

(16) - أساليب تعجب بدون فعل :

أ - تعجّبَتْ (كلاريسا) : «ياللحمق!»

ب * - تعجب (كلاريسا) بأنه ياللحمق!

(17) - جمل تعجبية :

أ - وصدرت عن (ايجبيرت) : «يالكم أحببت هذا!»

ب * - وصدرت عن (ايجبيرت) يالكم أحَبَّ هذا!

(وهكذا نلاحظ) بأنه حتى عندما لايشير أي شيء - باستثناء علامة التعجب - الى أن الجملة تعجبية ؛ فإنها لايمكن أن تظهر في صيغة خطاب غير مباشر، (كقولنا).

أ - قال له (ستيفن) : «إن لهم رائحة دافئة جدا، ويالكم هي لطيفة!»

ب * - قال له (ستيفن) بأنه كانت لهم رائحة دافئة جدا، ويالكم هي لطيفة!

(هذا) بالاضافة الى أن الأمر ينطبق أيضا على واسمات الاستفهام Les marqueures de question، فعندما ينتظم استفهام داخل حكم ماتصير علامة الاستفهام غير ملائمة * (6) (كقولنا) :

- (18)

أ - تساءل الأمير (ويليام) : «ليس هناك من إله؟»

ب * - تساءل الأمير (ويليام) إن لم يكن هناك من اله له؟

(19) - التكرار، التردد. . . (كقولنا) :

أ - احتج قائلا : «لكن، لكنني. أكاد أكون العنصر الذي لا فائدة ترجى منه».

ب * - احتج قائلا بأنه . . . يكاد يكون العنصر الذي لا فائدة ترجى منه.

3 جمل غير تامة :

* ملحوظة : تنبغي الاشارة الى أنه عندما تأتي أي جملة يستشهد بها مرفقة بعلامة (*) إنها جملة لاحنة و /أو غير مقبولة من منظور النحو التوليدي رانْ لم تكن لانحوية agrcxammaticale (المترجم).

-(20)

أ - همست (كلاريسا) : «هناك!»

ب * همست (كلاريسا) بأن هناك!

أ - لاحظ «ياللعجب كيف أن الألم!»

ب * لاحظ بأنه ياللعجب كيف أن الألم!

4 مختلف اللهجات أو اللغات عندما يتعلق الأمر بالجمل الممهدة والمستشهد بها :

-(21)

أ - اسرَّ (ديدون) لـ (أنا) «. . . . . .» * * «Agnosco veteris vestigia flammal»

ب * - أسر (ديدون) لـ (أنا) بأنه . . . .

أ - في مسرحية (دون جوان) - الفصل الثاني - المشهد 3 - يقول (بييرو) لـ (شارلوت) : «لو كنت عرفت ذلك مبكرا لكان أن حفظت نفسي من أن أجذبه . . .» .

ب * - في مسرحية (. . .) يقول (بييرو) لـ (شارلوت) بأنه لو كان قد عرف ** ذلك، وفي هذه الحالات لايسمح باستعمال الأدوات الصوتية الخاصة باللهجة داخل البنية المتراكبة إلا متى استعملت أيضا داخل الجملة الأصلية، وآخر استدلال نأتي به مقابل فكرة الاشتقاق بين (خ . م) و (خ . غ . م) هو أن بعض الأفعال قد تقحم الأول - أي (خ . م) - وبعضها الآخر لايقحم الثاني - أي (خ . غ . م) - فكلاهما يقحمان بواسطة صنف من الأفعال التي تُسمّيها (ب . بارتي) «الأفعال الأخبارية»؛ ومنها (قال) و(طلب) و(اشترط) و(أمر) و(صرح) و(اعترف) و(نصح) و(أنذر) و(قرأ) و(غنى) و(لاحظ) و(عاين) و(أقسم) و(صرخ) و(وعد) و(أعلن) و(التمس) الخ، غير أن «الأفعال الاخبارية» التالية لايمكن أن تتخذ سوى صيغة الخطاب المباشر :

-(22)

أ - سأل (هنري) : «ماالخبر؟»

ب * سأل (هنري) ماالخبر؟

أ - أنشد الراهب «اعترف لله القادر على كل شيء»

ب * انشد الراهب بأنه يعترف لله القادر على كل شيء.

أ - فكر (جان) عاليا : «ساعيد الكرة ثانية»

ب * فكر (جان) عاليا بأنه سيعيد الكرة ثانية

هذا بالاضافة الى أن (خ . م)، بإمكانه أن يقحم بواسطة جمل بأكملها، (كقولنا) :

-(23)

أ - ولما كان المزارع قد اكتشف بأنه قد سرقت منه بيضة ردد المثل : «من يسرق بيضة يسرق ثورا».

ب * ولما كان المزارع قد اكتشف بأنه سرقت منه بيضة ردد المثل الذي يقول بأنه من يسرق بيضة يسرق ثورا.

في حين أن الأفعال التالية من جهة ثانية لايمكن أن تتخذ سوى صيغة (خ . غ . م) :

-(24)

أكد ممثل الشركة بأن المكنسة الكهربائية كانت صالحة.

ب * - أكد ممثل الشركة : «المكنسة الكهربائية صالحة»

أ - أخبر (جان) زوجته بأنه سيذهب غدا.

ب * - أخبر (جان) زوجته قائلا : «أذهب غدا».

ومن شأن هذه الوقائع القولية عندما نلحقها بالسابق منها أن توضح الى أي مدى تكون عملية تحويل الخطاب المباشر المشتق من الخطاب غير المباشر - أو العكس - عملية معقدة ومحملة بالاستثناءات وغير ملائمة بالتأكيد على مستوى الملاحظة.

جيم= الخطاب غير المباشر الحر : الأسلوب غير الموضوعي المسند الى ضمير الغائب.

لم نأخذ بعين الاعتبار الى حدود الان سوى اللغة الفرنسية أو اللغة الانجليزية المنطوقة (المتكلم بها)، إلا أنه وفي بعض النصوص الأدبية تبدو التفاريق بين (خ . م) و (خ . غ . م) غير مطابقة أو غير واردة وقد تعرضت للانتهاك (الخرق)، ومثال ذلك ما نجده في تمهيد نص «السيدة دالووي» Mrs Dalloway لفيرجينيا وولف * * * الذي تبدو في الجملة الأولى وقد تضمنت (خ . غ . م) وإن كانت أداة الربط «That» («بأن (ها)») قابلة للحذف («قالت السيدة (دالوي) بأنها ستشتري الأزهار بنفسها»). ولا جملة أخرى في هذا المقطع مطلقا توجد متراكبة داخل جملة استهلالية (تمهيدية)، غير أنه ومع ذلك تظهر الصيغة المسندة الى الماضي في الفعل («Would») («كنت أرغب») والمميزة للخطاب غير المباشر في الجمل المستقلة (المنفصلة) رقم (3) ورقم (9)، وهي الصيغة التي لايمكن أن يتم تأويلها بأي حال من الأحوال كأنها جمل شرطية، أو حالة ماض معتاد، وتلك هي حالة الجمل المستقلة عامة. ثم إن الأحاسيس داخل هذا السياق ينبغي أن تنسب الى السيدة (دالووي)؛ وليس الى السّارد؛ فالاعتراض الوارد في الجملة رقم(4) («فكرت السيدة دالووي»)، والذي يقاطع هذه الجملة كما هو الأمر في الجملة رقم (6) («وكما بدا لها دائما»)، والجملة رقم (9) («لقد نسيت أيا يكون»)

اعتراض لايسمح بأي تأويل آخر.

وباستثناء الأزمنة النحوية وضمائر الغائب التي تحيل على «المتكلم» Le locuteur، فإن المقطع بإمكانه أن يكون مستندا الى الخطاب المباشر لأنه يتضمن تقريبا كل التراكيب المستبعدة عامة من الخطاب غير المباشر، ثم إن الجملة رقم (2) شأنها في ذلك شأن الجملة رقم (6) تبدأ بأداة وصل لايمكن أن تظهر في مقدمة جملة مركبة، (كقولنا):

- (25)

* - قالت (كلاريسا) بأنه لما كانت (لوسي) مشغولة بما هيأته لها.

إن الجملتين رقم (5) ورقم (9) تحتويان أساليب تعجب، والجملة رقم (7) جملة تعجبية، والجملة رقم (9) تتضمن صيغة اعتراض (أي جملة اعتراضية)، كما أن عدة جمل خضعت لتحويلات من صنف نهاية آخر مراحل التحول. فالفضلة التكميلية («هكذا») في الجملة رقم (6) توجد في حالة سابقة عما سيأتي بعدها مثلا، ولايمكن كماسنرى في الجمل التالية أن تظهر الظروف في مثل هذا الموضع داخل الجمل المتراكبة:

- (26)

أ - وسلمت (كلاريسا) بأن (هذا) قد بدا لها دائما كما هو عليه.

ب * - وسلمت (كلاريسا) بأنه (هذا) قد بدا له دائما كما هو عليه.

وفي الجملة رقم (8) يأتي المركب الأسمي (بيتير وَالش) منفصلا، ونفس القلب الاستفهامي يظهر مرتين في الجملة السابقة. ولنشر أيضا الى أن ضمير المتكلم وزمن المضارع كلاهما لم يُستَعمَلاَ، ورغم ذلك نجد بعض أسماء الاشارة مرتبطاً بمضارع الخطاب المباشر: (هذا) في الجملة رقم (7)، و(هاته) في الجملة رقم (9)، بينما قد نجد في الخطاب غير المباشر (ذلك) و (هذه).

إننا - بالفعل - متى استعدنا الامثلة السابقة نلاحظ أن جمل (ب) من الأمثلة التي تمتد من المثال رقم (11) الى المثال رقم (20) تحتوي كلها تراكيب مقتبسة من نص في صيغة ذلك «الأسلوب غير المباشر الحر» * (7)، إلا أنها - وبخلاف النصوص الأصلية - توجد في حالة تراكب بعد فعل من الأفعال الاخبارية كما في الأمثلة المذكورة. والناتج عن ذلك هو أن جمل صيغة (ب) هاته هي جمل لانحوية بسبب من وجود تراكيب مبعدة من طرف الخطاب غير المباشر. لكنها وباعتبارها جملا مستقلة كما هو الأمر في مقطع (فيرجينيا وولف) تصير مقبولة بهدف البرهنة على «الأسلوب غير المباشر الحر».

II- نحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر :

أ - إذا كان القسم الأول (من هذا المقال) يوضح بأن تحويلا ما من التحويلات يربط الخطاب غير المباشر بالخطاب المباشر لايصل الى تحقيق أية وجاهة (مطابقة / ملاءمة) وصفية، فإن القسم الثاني سيسعى الى تحديد مميزات وخصائص هذين الخطابين عن طريق الحاق القواعد بالمكون القاعدي للنحو (أي قواعد إعادة الكتابة)، وسيقترح مبادىء عامة لتوضيح السمات النوعية؛ ووظائف منهجي (نهجي) الشاهد. وسيتم إدماج الأسلوب غير المباشر الحر (أ. غ. م. ح) داخل نحو الخطاب المباشر (خ. م) ونحو الخطاب (خ. غ. م). أما فيما يتعلق بالعلائق التضمينية لهذه المبادىء بالنسبة لنظرية الأسلوب السردي فإنها ستطرح للنقاش بتفصيل أكثر في القسم الثالث والأخير (من هذا المقال).

أ 1 - ولكي نحدد خصائص (خ. م) و (خ. غ. م) فإن نحونا عليه أن يتنبأ بالصفات الذاتية لكل واحد منهما عن طريق قواعد عامة. وقد أحصينا في القسم الأول - المقطع الثاني ثلاثة أنماط من التراكيب الخاصة بـ (خ. غ. م) هي:

أ * - تراكيب ناتجة عن تحويلات جذرية وتحويلات اخر مراحل التحويل.

ب * - تراكيب وعناصر تعبيرية.

ج *- جمل غير تامة.

وستتم معالجة المعلومة الصوتية للنمط الرابع من هذه التراكيب بشكل منفصل لما كانت طبيعته مختلفة.

إن هذه التراكيب بصفة عامة تطبع التراكيب الجميلة المستقلة، ولكنها لاتستقيم في حالة التراكيب الجُمْلية المركبة: كيف يمكن لنحو من الانحاء أن يعكس شكليا هذه الواقعة؟ لقد افترض (ايموندز، 1970) بأن الجمل التي تعرضت للتحويلات التي لاتكسر الشكل الجملي المحدد عن طريق قواعد إعادة الكتابة وحدها - الجمل - بإمكانها أن تصير مركبة، ويطلق على هذه التحويلات اسم «التحويلات الحافظة للبنية»، ويقابلها بـ «التحويلات الجذرية» التي تكسر بالفعل البنية - النمط لمكونات القاعدة (المكونات الأساسية).

إن هذه الفرضية - وإن كانت تحيطنا علما بالفصل داخل (خ. غ. م) لما هو قلب استفهامي. ولعملية تحوير المكونات (جعلها محورا)، وللاستفهامات (= اليس كذلك) الخ - لاتفسر حالات التعجب، والتراكيب التعبيرية بدون فعل، والجمل غير التامة، والاستفهامات التي بدون قلب، كما أن لاتفسر فصل التراكيب التي لايمكن سوى أن تعتبر بمثابة نتائج لتحويل جذري. ويبدو أن كل التراكيب التي تنتمي الى هذه الفئة الثانية عليها أن تُوَلَّدَ عن طريق قواعد إعادة الكتابة. وقد لاحظ كل من («ياسبرسن»، 1964، 106 «Jespersen») و («بايي»، 1965/ 160 «Bally») بأن عددا معينا من الجمل التعجبية غير التامة أو «بدون شكل» لايمكن أن تُؤَوَّلَ أبدا كما لو كانت جملا في حالة حذف،

وهو الموقف الذي دافع عنه حديثا («شوبّن» 1972، ««Shopen»). أما («كوانغ فوك دونغ»، 1969، 51، «Phuc Dong») فقد اقترح (ت؟) قاعدة إعادة كتابة للجمل الانجليزية من صنف (27):

-(27)

- طز للسجادة.

- خَوَّر (نيكسون).

- مرحى لها.

وتتخذ هذه القاعدة شكل: نعت ما يشبه الفعل - م. / (مركب اسمي) وي (ت) قترح (كوانغ فوك دونغ) مقولة «تعبير» يقسم رأسا الى مقولتين صغيرتين هما: الجملة والنعت، ويقول: «وحدها الجمل - وباستثناء النعوت - بإمكانها أن تتراكب داخل التعبير» (ص 50). ونفس الفكرة يصدرها عنها في وقت لاحق («كوليكوفر»، 1972. ««Culicover») بالنسبة لجمل انجليزية في صورة «م. ا. و. ج.» («م. اسمي وجملة»)، ومن ذلك مثلا («كأس أخرى من العجة وأغزو العالم»).
ويقترح (كوليكوفر) بأن يتم اشتقاقها من قاعدة إعادة الكتابة من نمط:

ج. م. ا (وَ أوْ) ج.

ولنشتغل الآن انطلاقا من هذه الفرضيات: إن العجرة الأساسية Le noeud initial للقواعد الأساسية تصير (ت) (= تعبيرا). وهذا التعبير (= ت) يتطور على الشكل التالي (لما كانت العجرة «النعت» تبدو حشوية):

-(28)

م. ا. - (وَ أوْ) - ج * (8).
م. ف (+ م. ما قبل جملي للتحكّم) * (9).
عنصر مهيمن - م. ا.
مايشبه الفعل - م. إ (تعجب) (ج) (ك)
(تضمينات)

وتولد القاعدة (28) تعابير من قبيل:

-(29)

م. إ. أوج: جعة أكثر أو أذهب توا!

مسند - م. ا: مضحكة هذه اللعبة الصغيرة!

م . ا + ما قبل جملي – مع – م . ا : يكفى ما قاسيناه من هذا!

م . يشبه الفعل – م . إ . (أنظر مثال (27)

تعجب – (ج – (كاف) : نعم، ياللمصيبة! (أو) ما أفدح!

إن الترتيب الذي يحدده مثال قاعدة رقم (28) ترتيب هام كما تكشف عن ذلك الأمثلة التالية :

-(30)

- لقد أخافني ذلك، نعم!

- لماذا تأخر، طز؟

- هذا الذي حدث، يكفي!

- مضحكة هذه اللعبة!

- سأذهب توا أو جعة أكثر!

إن نموذج (شومسكي، 1965) يسمح بتفسير كون التراكيب والعناصر التعبيرية لايمكن أن تكون مركبة، وذلك بالحيلولة دون أن تصير عجزة («ت») – بخلاف عجرة («ج») – قابلة لأن تتكرر؛ وإن استعمال العجرة («ت») كما لو كانت رمزا أساسيا غير متكرر في النحو القاعدي من شأنه أن يسمح أيضا بطرح أسس تحليل التكرارات المشكّلة كلية من طرف هذه «الملفوظات غير التامة» داخل الخطاب. إن على النحو أن يميّز بين المتواليات الجزئية التي يمكن لها أن تشكّل أجزاء سليمة من خطاب تلك التي لايكمن لها أن تكون كذلك :

«نسيان! نسيان كليةً، تمام النسيان داخل النسيان الكبير للموت، تكسير القلب ووحدة الحياة، والانفتاح على السواد الأكبر. لاشيء سوى ذلك»

من «انجلترة، ياانجلترتي»

- * تماما، تماما، داخل النسيان الأكبر. تكسير القلب وتكسير الحياة، الانفتاح على لاشيء سوى. * (10).

جوهريا : يبدو أن العناصر المعتادة للجمل غير التامة هي مكونات كبرى «ممتلئة». لنقترح إذن توسيع نموذج مثال (28) بهدف إدخال (31) :

-(31)

تـ م . ا = م . اسمي م = مركب.

م . ف = م . فعلي

م. ح = م. جملي

م. ن = م. نعتي

وعلينا – رغم ذلك أن نتخذ لأنفسنا كمكسب في هذه الحالة بأن الدلالة لايمكن بصفة عامة أن تسند قراءات لهذه التوسيعات التي تتم لـ («تـ») بنفس الكيفية التي يمكن لها – الدلالة – أن تفعل ذلك بالنسبة لنموذج (28)، ودون أن تلجأ الى السياق اللغوي الخطابي. وهذا يعني أن كل استعمالات نموذج(31) تعابير تقوم على التكرار anaphoriques (= بمعنى أنها تعابير متتابعة تبدأ بعبارة واحدة، المعرّب) وذلك عندما يتم النظر اليها في حالة عدم امتلاكها لمعنى من المعاني وقد جاءت معزولة عن السياق.

هذا بالاضافة الى أننا قد نحدّ من إمكانية تطبيق تحويلات «حافظة للبنية» باستثناء الجمل التي تتحكم فيها عُجرة («تـ») مباشرة. ولما كانت التحويلات الجذرية التي اقترحها (ايموندز) تُحوّل عن مواضعها المكونات فقط على يسار الفاعل أو على يمين المحمول بالنسبة للجملة النواة؛ فإننا نستطيع أن تفترض أن كل هذه التحويلات تربط الجمل بعجرة («تـ»). وأن تكون التحويلات الجذرية بإمكانها أن تتطابق داخل البنيات المترابطة كما نبه الى ذلك (ايموندز، 1970)، فإن ذلك مردّه الى كون عجر («تـ») قد تكون مترابطة، وهذا ما يرغمنا – وفي هذه الحالة وحدها – على أن نسمح لها بأن تكون تكرارية. وهذا التناول الخاص للتحويلات الجذرية سيكون طبعا متغيرة توسيميّة لفرضية (ايموندز)، ودون أن يكون هناك من داعٍ لاعتبار التعبيرات والجمل غير التامة التي لايمكن لها أن تكون مركّبة.

إن الفرضية التالية تميز شكليا وفي هذا الاطار بين (خ. غ. م) و (خ. م) فالعناصر التي تمتلك قابلية التمظهر فقط في توسيعات («ت») في نموذج (28) و (31)، وليس في توسيعات عجرة («ج»)، عناصر غير واردة كما هو الأمر في المركبات الجميلة المركبة؛ وفعل القول (= الفعل اللغوي /الكلامي) ومضمونه يوجدان فقط في حالة رواية منقولة وليسا متنجين مرة أخرى.

وقد حددت (بارتي، 1971 أ) في موضع اخرطبيعة (خ. م) بشكل دقيق، وذلك عن طريق اقتراح أنه يتضمن جملتين متتابعتين ومستقلتين، أي يتضمن «تعبيرين» كما في نموذج (28) ونموذج (31)؛ وليس تراكبا. وفي هذا يكمن مصدر عدم وجود الرابط («بأن»). وهذا يعني أن نموذج (32 أ) ينبغي أن يُشتق من نموذج (32 ب).

أ – قال (جان): «إن (شارل) بشع».

ب – قال (جان) هذا. (شارل) بشع

إن جملتي نموذج (32) ليستا مرتبطتين حسب (بارتي) سوى عن طريق الاجراء اللغوي للخطاب، وعن طريق الخصائص العامة لأسماء الاشارة التي بإمكانها أن تحيل على (بمعنى «إن» قد يتم تأويلها كما لوكانت مرجعية بصفة مشتركة مع) الجهاز اللغوي أو عدمه، وهو الجهاز الذي يقربهما مع بعضها البعض كما هو الشأن في جملة («صاح (ميدور) (هكذا): غرزرز»). وتحليل

(بارتي) هذا يتأكد عن طريق كون الجمل التامة التي لاتمتلك اسم إشارة لحذفه يمكن أن تقحم الخطاب المباشر كما هو الأمر في نموذج (33) المذكور أسفله.

وكل هذا يميز الخطاب المباشر عن عجر («تـ») الأخرى، لأنه قد يتم التحقق منه بشكل بين على مستوى الانجاز اللغوي كما لو كان بمثابة إعادة إنتاج دقيق لتواصل شفوي داخل محكي يخلقه المتكلم الذي يروي نقلا ذلك الاستشهاد، فمضمون الخطاب المروي نقلا يُشخَّص عن طريق اسم إشارة يحيل على ألفاظ المتكلم الدقيقة. وينتج عن ذلك أنه داخل (خ. م) يمتلك ضمير المتكلم «أنا» وضمير المخاطب الجمع «أنتم» نفس المرجع الذي يمتلكه الفاعد، ويمتلكه الموضوع غير المباشر - بشكل متناوب - لفعل المخابرة الذي يقحم داخل المحكي المتكل. الذي ينقل ما ذكر من قول.

وإذا نحن ألزمنا بأن ألفاظ المتكلم المذكور الدقيقة نظهر في عجرة («تـ») جديدة للخطاب المباشر، فإن هذا يعني أيضا أن ظروفا من قبيل («الآن») و («اليوم») و («غدا») و («هنا») الخ؛ وكذلك مورفيم الزمن المضارع تتخذ معناها بالاحالة على لحظة وظروف الجملة المذكورة. ونستطيع القول عامة بأن مثل هذه الظروف تحيل على زمن ومكان عجرة («تـ») التي تظهر فيها، وبالتالي فإنها داخل (خ. غ. م) تحيل على زمن ومكان الاستشهاد المذكور. ويفسر هذا اختلاف ما تقوم به الظروف المؤشر عليها في نموذج (1 أ، 1 ب) ومع ذلك فإن الزمن الحاضر (المضارع) يختلف عن ظروف من صنف («الآن»)، لأن استعماله ليس بمنطبق ومتطابق دوما لكي يؤشر على زمن عجرة («تـ») التي يظهر فيها كما يوضح ذلك نموذج (33).

-(33)

- قالت (ماري) أمس بأنها ستكون الآن في مدينة (شيكاغو).

- * قالت (ماري) تمس بأنها موجودة في مدينة (شيكاغو) الآن.

وسنرى فيما بعد مثالا لهذا النوع من التصرف عندما سنناقش الأسلوب غير المباشرز الحر. إن قواعد توسيع عجرة («ج») (وليس عجرة («ت») يمكن أن تُؤَوَّلَ الآن كما لو كانت تخصيصا للصورة الممكنة «لمركب جملي». والعناصر التعبيرية المبعدة من («ج») عن طريق نموذج (28) لاتؤثر في شيء في قيمة حقيقة جملة ما (أي قيمتها الاقتراحية)، ولايمكن أن نقول أيضا بأن الجمل غير التامة المولدة عن طريق نموذج (31) تمتلك قيمة أكيدة (لامردّ لها). فالتعبير الوحيد لعجرة («تـ») الذي يمتلك واحدة منها هو التعبير الذي يتضمن عجرة («ج»). وهكذا فإن جمل نموذج (27) ونموذج (29) ليست مركبات جملية.

وباستعادة ما سبق نرى أن القاعدة التي نطورها هنا للنظر في غياب العناصر التعبيرية والجمل غير التامة داخل (خ. غ. م) تتطابق مع الأدلة السابقة التي بحسبها لاتثبت قراءات (خ. غ. م) بشكل قطعي أنها يجب أن يتم اشتقاقها من ذِكرٍ مباشر كيفما كان (وبالأحرى أن تشتق من تعبير)، وذلك لأن نموذج (28) يدعي بأن كل بناء نحوي متراكب تام - خاصة موضوع الأفعال الاخبارية - عليه أن

يكون عجرة («ج»)، أي أن يكون جملة جد مشكّلة.

ب) - مبدأ «كل تعبير /له متكلم»

يبقى أن نفسّر اختلافا سبق ذكره أعلاه بين (خ . م) و (خ . غ . م) وهو: لماذا يجب أن تبقى احالات ضمير المتكلم «أنا» وضمير المخاطب الجمع «أنتم» داخل (خ . غ . م) هي نفس الاحالات؟ ولكي نهتدي الى حقيقتها نقترح المبدأ التالي:

- (34)

1 - («ت») / 1 («أنا»): يوجد بالنسبة لكل تعبير («ت») مرجع وحيد لـ («أنا») المتكلم، ومرجع وحيد لـ («أنتم») (المخاطب) (11).

وهذا يعني أنه ليس هناك من جملة من بين الجمل المذكورة أسفله مثلا لاتتضمن مُتكلّمَيْن:

-(35)

أ * - قال لي (جان) بأنني كنت سخيفا.

ب * - إنني هنا، لكنني على استعداد للذّهاب.

وحتى إذا كان هذا المبدأ يبدو من تحصيل الحاصل فإنه يتضمن علائق تضمينية محددة داخل تحليل الطريقتين - النحويتين بشكل دقيق - التي يتم بهما الاستشهاد وذكر ما قيل، وداخل طريقتي الأسلوب غير المباشر. وقد رأينا أن جملة الخطاب المباشر المذكورة تعبير يعود في أصله الى عُجرة («ت») المستقلة تركيبيا عن المركّب الجملي المهّد، والذي هو بدوره تعبير لـ عجرة «ت»، وهذا يعني على ضوء المبدأ (34) أن هناك «صوتين» Deux voix ممكنين، أو أن هناك وجهتي نظر بالنسبة لكل زوج من أزواج التعابير ذات الصفة البينة في (36):

-(36)

- قالت الطباخة المسكينة: «تبا لي، يالكم أشعر بالحرارة!».

- يا للازعاج، لقد قالت: «الى الجحيم كل هذا!».

إن جملة ما من الجمل التي تتضمن (خ . غ . م) لما كانت لاتتحكم فيها سوى عجرة («ت») فإنها لاتمتلك سوى متكلم واحد، ويطابق هذا فكرة أن (خ . غ . م) ضرب من ضروب الحشو وترجمة للخطاب الذي يصدر عنه آخر بنفس ألفاظ المتكلم. والجملة التي هي موضوع الفعل المتقدم هي أيضا مركب جملي («ج»)، وليست تعبيرا (أو ليست جملة حسب اصطلاحية (بَّارِتي)، ثم إن المتكلم الأصلي الذي أنتج الخطاب المذكور في حينه بشكل غير مباشر لايقوم بأي دور لغوي، ولذلك كل الألفاظ التعبيرية التي يمكن أن تظهر داخل مركب جملي منتظم غير مباشر تُؤوَّلَ كما لو كانت تكشف عن الحالة الذهنية للمتكلم الذي يذكر ما قيل، وليس المتكلم المذكور. إن بعض الألفاظ

التقديرية " المسموح بها داخل الخطاب غير المباشر في اللغة الانجليزية عليها أن يُنظر إليها بحسب هذه الطريقة، فالنعت غير المفخم في قولنا " فقير " بعد " أل التعريف " أو " مع الإسم وحده داخل تعجب " يمكن أن تصير له قيمة تقديرية . ولفظة (" فقير ") في نموذج (37 أ) ذات معنى وصفي عادي بينما في (37 ب) يمكن أن تكون تقديرية :

- (37)

أ - كانت (سندريلا) فتاة فقيرة .

ب - الفتاة الفقيرة لم يكن بإمكانها أن تذهب إلى الإحتفال .

إن جملا من صنف (38)- وحسب مبدأ " كل تعبير / له متكلم " الذي يتنبأ بأن هذه الألفاظ هي دائما تعبير عن صوت وحيد يقترن بكل عجرة (" تـ ") وحتى إذا ما ظهرت (الجمل) داخل تركيب جملي لـ (خ .غ .م) - عليها أن تعتبر كما يبدور جملا متناقضة :

-(38)

-(وحتى إذا ما كنت أعتقد أن هذه المحظوظة ستكون هنا غدا، فإنه يقول بأن (وينفريد) المسكينة لم يكن أحد ينتظر قدومها قبل يوم الثلاثاء).

ويقرن مبدأ " كل تعبير / له متكلم " الأسلوب واللهجة واللغة الخاصين بتعبير ما بِمُتَكَلِّمِهَا الوحيد . وهكذا فإن مختلف اللهجات واللغات يمكن أن تظهر داخل المركب الجملي الممهِّد، وداخل ما يذكر مباشرة كما يوضح ذلك المثال رقم (21) وفيه أن عجرتي (" تـ ") بإمكانهما أن تتطورا بحسب قواعد مختلف اللغات) ويشير هذا المبدأ إلى كيف أن أسلوبا لا يناسب متكلما ما؛ أو لا يناسب سياقا ما يمكن أن يظهر داخل ما يذكر . فعندما يذكر متكلم باللغة الفرنسية مباشرة وبشكل شفوي مقطعا مسندا إلى الماضي البسيط - وهو الزمن المحدود عند السياقات الأدبية؛ فإن الجملة الممهدة عليها أن تتجنب ذلك . غير أنه لما كان أي (خ .غ .م) لا يمتلك سوى متكلم واحد، فإن نصا أدبيا تم ذكره بشكل غير مباشر عليه أن يطابق أسلوب خطاب هذا المتكلم، شأنه في ذلك شأن نص بلغة أجنبية مذكور بشكل غير مباشر . وعليه أن يترجم فقط إلى لغة أو لهجة المتكلم .

إن المبدأ (34)- كخلاصة - يؤكد بأن النحو لا يمكن أن يسمح لأي متكلم بأن " يعبِّر " عن الحالة الذهنية لمتكلم آخر إلا في حالة استشهاد بما قيل . كما أن النحو لا يمكن سوى أن يصف هذه الحالة الذهنية . وطريقتا الإستشهاد توضحان بأن النحو يميز الشكل أو الأسلوب الفعلي للمفوظ ما من الملفوظات - أي الشكل المحدد لغاية تعبير (" تـ ") - ولضمونه لما كان هذا الأخير بإمكانه أن يصاغ مرة ثانية في أسلوب الناقل للخبر، فيصير بذلك كما لو كان قابلا للحشوية .

ويقتسم الخطاب المنقول سنداً الشكل الجملي مع المعتقدات والأفكار والعواطف والأفعال

الذهنية المنقولة بالسند والتي يتم إقحامها عن طريق أفعال غير الأفعال الإخبارية، أي أفعال الإحساس والتفكير والنشاط الذهني . ولايمكن أن ' تقحم أفعال المخابرة تعبيرا جديدا (' تـ ') يتضمن ضمائر المتكلم والمخاطب (حسب الأواليات المرصودة في (يارتي، 1971) ؛ وقابلة للتأويل بشكل مستقل عن التعبير ('تـ ') إلا متى تم التركيز من طرف اللغة على الفعل اللغوي ذاته .

ج) – الأسلوب غير المباشر الحر في نحو الخطاب غير المباشر والخطاب المباشر :

كيف يفسر الأسلوب غير المباشر (أ. غ . م) داخل هذا الإطار ؟

لنأخذ بعين الإعتبار السياقات التي يظهر فيها ؛ إذ يكشف النظر في النصوص المكتوبة بهذا الأسلوب عن أنه بإمكانه أن يظهر داخل سياقات محتفظ بها فقط وعادة للخطاب المباشر، أو محتفظ بها فقط للخطاب غير المباشر، وهاهي ذي أمثلة الحالة الأولى (خ .) : (أي قسم كانت تريد ؟ قاطعته (اليزابيت).

<u>من : ' السيدة دالووي '</u>

' قد يكون مضى ما يقرب من خمس عشرة سنة – لا، عشرين – منذ أن رأيتها، كانت تقول وهي تستدير نحوه من جديد كما لو كانت لا تريد أن تضيع لحظة من لحظات تجاذب أطراف الحديث لكثرة انشغالها بما كان يقوله، وهكذا استطاعت بالفعل أن تحصل على بعض أخباره ذلك المساء !

<u>من ' المنارة '</u>

لقد رأينا فيما سبق أعلاه بأن ما يستشهد به بشكل مباشر قد يتم إقحامه عن طريق جمل تامة، والمثال الذي ذكرناه منذ قليل يشخص حالة مسندة إلى الأسلوب غير المباشر الحر. والآن نقدم سياقات للخطاب غير المباشر الذي لا يمكن فيه للمحمولات المؤشر عليها أن تقحم استشهادات مباشرة.

(' إننا نحس حتى أثناء حركة السير أو نحن ونستيقظ ليلا، (كلاريسا) كانت واقعية، صمتا خاصا ').

<u>من : ' السيدة دالووي '</u>

' طبعا : لقد كان ذلك جوا فرنسيا خالصا. وما يحدث للطبخ في انجلترة) شيء يثير الاشمئزاز ' (اتفقا على ذلك) * (12).

<u>من ' المنارة '</u>

إن مثل هذا الأسلوب قد يقحم أيضا بواسطة أفعال لا يمكن لها بأي وجه أن تقحم الخطاب

المباشر ولا أن تقحم الخطاب غير المشار، (كقولنا) :

' يا لكم يبدأون منذ وقت مبكر، صاح كثيبا السيد (رامسي) ' . ...

' الام والإبن إذن – وهما الشيئان المقدسان على وجه البسيطة، وفي هذه الحالة كانت الأم مشهورة بجمالها – كان بإمكانهما أن يقلل من شأنهما، كان سارحا في تأملاته، إلى ظلٍّ بنفسجي... ' * (93).

من ' المنارة '

إن المركبات الجميلة التمهيدية في هذه الأمثلة توجد بين مزدوجات، وتظهر إما في وسط الجملة أو في آخرها مسندة إلى الأسلوب غير المشار. ومثل هذه المزدوجات يمكن بدورها أن توقف الخطاب المباشر (' مهما حدث، وعد (جان)، لن أنساها أبدا '). وتوجد حالة وأي معاكس مسندة إلى ضمير الغائب تبدو للوهلة الأولى أسلوبا غير مباشر أداة الربط فيه (' بأن ' قابلة للحذف : (39)-

– لن تنساه أبدا، كانت تعده بذلك.

ورغم ذلك لإن الجمل التالية تشير إلى أن نموذج (39) ليس خطابا غير مباشر متراكب : (40)-

أ– ' الهي، هل كانت ستنسى ؟ كانت تتساءل مع نفسها.

ج – تساءلت (* الهي) إن كانت ستنسى.

د – * لو أنها نسيت، كانت تتساءل مع نفسها.

ليس من المؤكد في شيء أن مثال (40 أ) ومثال (40 ب) قابلان لأن يحل أحدهما محل الآخر ويتبادلا البنية، غير أننا إذا ما أحللنا محل فعل (' تساءل (تـ) ') فعلا غير إخباري، فإنه قد يبدو ومن غير المقبول في شيء أن تظهر ضمائر المتكلم أو ضمائر المخاطب في الجملة المروية نقلا، والقلب الذي يتم عن طريق ضمير الغائب هو بدون شك أفضل.

(41)-

أ – ' هل سأنسى ؟ '

' هل ستنسون ؟ ' تساءلت مع نفسها.

لنلاحظ أن القلب حين يظهر في Will (وليس في Would) سيكون من الصعب تأويل ' هي ' كما لو كانت مشتركة المرجعية مع الثاني : * * * * * *

(42) - ' هل سنكون قد تأخرت ؟ '. تساءلت مع نفسها.

ظاهريا : إن النحو الذي يسمح بمساعدة من اوليات الخطاب المباشر بإعادة إبداع ' نموذج

الإنجاز اللغوي بحسب وظيفة المتكلم والمستمع ' يمكن أن يسمح بالميزات الجوهرية للخطاب المباشر — أي المتكلم الجديد (أنا)، والمخاطب الجديد (أنتم) كما هو لأكر بالنسبة لنقطة الاهتداء بالنسبة للفعل الذي يدل عل ياخاضر — لكن ذلك لا يتم إلا بالنسبة لسياق الأفعال الاخبارية. وهكذا فإن فعلا غير تواصلي من قبيل فعل ' تساءل ' (أو ' تعجب ' ، و ' تردد ') وإن كان بإمكانه أن يقدم تعبيرا جديدا (' تـ ')، لا يمكن أن يحصر داخل ذلك متكلما جديدا ' م ' في صيغة ' وأنا؟ ' .

وكون الأفعال الاخبارية تطابق (تناسب) النموذج التصوري في التركيب الذي هو نموذج متكلم / مخاطب ينعكس — النموذج — في التركيب من حيث قابلية هذه الأفعال لاتخاذ موضوعات غير مباشرة تعود من خيث المرجع إلى مخاطب ما بخلاف ما نلاحظه عامة بالنسبة لأفعال الإحساس والتدبر *(14).

-(43)

*- كنت أتساءل لكم إن كان القطار سيكون قد تأخر.

* — فكر (جون) لـ (ماري) بأن القطار سيكون قد تأخر.

وتوجد أفعال إخبارية — من قبيل ' دلّ ' و ' أوضح ' — لا تحدد خصيصة التواصل الشفوي فهذه الأفعال لا يمكن أن تتخذ صيغة الخطاب المباشر. ويمكن لنا أن نستخلص إذن أن الخطاب المباشر يعيد إنتاج فعل التواصل الشفوي، وبالتالي، فإنه لا يظهر إلا كتكملة للأفعال التي تقوم على التواصل الشفوي.

إن الأسلوب غير المباشر يحاول أن يملأ الثغرات داخل النحو، وذلك عن طريق السماح للتعبيرات ' تـ ' بأن تقوم مقام المفعول به بالنسبة لأفعال يؤشر عليها كما لو كانت ذات جمل (وإن كان هذا المفعول قد يظهر بدون فعل تمهيدي). فهو يهتدي إلى شيء مايقوم بين الخطاب والفكر، ولا يمكن أن يكون قابلا للإستطراد عن طريق شكل مركب جُمْلي، ولا أن يصاغ في صورة تعبير يحتوي مرجعا جديدا مسندا إلى ضمير المثلث المفرد بحسب قواعد الإستشهاد المباشر. ويمكن القول بأنه يكشف عن طريق التمفصل عن ' تيار الوعي ' . بينما يتجنب الأسلوب غير المباشر اقتراح أن الإجراء الفعلي للتفكير والإحساس يعود في الأصل إلى الخطاب الداخلي، وذلك عن طريق ' خلق مسافة ' بين اللغة (الكلام) التي تعيد إنتاجه تبعا لتواصل شفوي. وبين ضمائر المتكلم والمخاطب المفردين، وذلك بمراعاة حذف هذه الأخيرة. إن الأسلوب غير المباشر يمكن أن يتضمن تراكيب وعناصر تعبيرية وجملا غير تامة وابتكارات تحويلات جذيرية، كما توضح ذلك أمثلة (11) و(20بـ)، لأنه — أ.غ.م — يظهر في تعبير ' تـ ' مستقلا، وهذا ما يجعل هذا الأسلوب — باعتباره مطية للتعبير الواعي — مسؤولا عن العبد الأفغالي. فهو يسمح للحالات الداخلية بأن تعبر داخل تعبيرات ' تـ ' عن نفسها، وهي الحالة التي نكون فيها [illegible] ب الأحيان مُلزمة بأن تُنقل رواية داخل جمل ' ج ' .

ولكي نعير الإهتمام شكليا بما هو عليه الأسلوب غير الحر، فإنه من اللازم إعادة صياغة مبدأ متكلم واحد لكل تعبير واحد '، وذلك عن طريق فكه في صورة مبدئين أساسيين (هما) :

(45) -

— المبدأ ' تعبير 1 / وعي 1 ' : بالنسبة لكل عُجرةٍ يوجد مرجع واحد يطلق عليه ' ذات — الوعي ' (أو ' فاعل الشعور ') وهو الذي تحيل عليه كل العناصر التعبيرية وتنسب إليه * (15).

(46) -

— مبدأ ' متكلم = ذات وعي ' (' ذات واعية ') : إذا كان هناك متكلم ' أنا '، و' أنا' هي الذات الواعية.

سنقحم الان الأسلوب غير المباشر الحر، وذلك عن طريق السماح للأفعال التي لا توافق الأخبار في آن يتخذ تعبيرات جديدة من قبيل 'تـ' في حالة المفعول به، وذلك عن طريق نفس الأوليات (والتي تتضمن حذف إسم إشارة من صنف ' مثل هذا ') التي تمت الإشارة إليها بالنسبة للخطاب المباشر في كتاب (بربار پّارتي) ' التركيب والدلالة في الإستشهاد ' (1971 بـ). ورغم ذلك فإنه لا يحدث أي تغيير مماثل لما يحدث داخل الخطاب المباشر فيما يتعلق بمرجعيات 'أنا' و'أنت' وبمرجعيات المضارع عندما يتم الانتقال من الجملة التمهيدية إلى الأسلوب غير المباشر الحر المطابق لذلك. ويعود الأمر في هذا إلى أن الأسلوب غير المباشر ليس إعادة إنتاج تواصل شفوي وإِنْ تَمَّ إقحامه عن طريق فعل ينتسب إليه كما سنرى فميا بعد.

ولما كانت الذات الواعية داخل تعبير 'تـ' مسند إلى أسلوب غير مباشر حر مشتركة من حيث المرجعية مع فاعل فعل التواصل والاعتقاد الممهد (' قال '، ' فكر ' !...) متى كان ' أنا ' هو الذات الواعية داخل هذا الأسلوب، فإنها ملزمة بأن تكون فاعل فعل تمهيدي. وبهذه الطريقة فإن أي انتقال إلى صيغة الأسلوب غير المباشر الحر الذي لا يكون فيه ' أنا' فاعل فعل ممهد، لايمكن إن يتضمن 'أنا' معينا ويشكل هذا الحدث اختلافا هاما بين الأسلوب غير المباشر الحر والخطاب غير المباشر، فضمير متكلم (أنا) وضمير مخاطب (أنت) داخل هذا الاخير — خ.غ.م يمكن أن يظهر داخل الجملة المركبة لما كانا يحيلان على المتقبل وعلى متقبل الجملة التمهيدية (جملة الاستهلال).

إن الأفعال الاخبارية يمكن أن تقحم أيضا الاسلوب غير المباشر الحر، كما يمكن أن تقحم الخطاب غير المباشر، ومثل هذا 'الخطاب غير المباشر الحر' يختلف شكليا عن الخطاب المباشر، وذلك فيما يخص مرجعية الضمير (أو مرجعية الزمن المضارع) التي لا تتغير عندما يتم الانتقال من الاداة الاستهلالية (أداة الاستهلال) الي الخطاب غير المباشر الحر، وقد رأينا في السابق بأن تغير المرجعية بالنسبة للضمير والزمن المضارع ومن تعبير الى تعبير داخل الخطاب المباشر هو تغير استثنائي، وبأن النحو يسمح به فقط بالنسبة للخطاب المباشر الذي يمنح ذلك تمثيلا دقيقا لتواصلشفوي ما، وهكذا فإنه حتى وإن كان الاسلوب غير المباشر الحر قد يتخذ صورة مفعول به بالنسبة لفعل إخباري،

يتنبأالنحو بأن استحضار خطاب عن طريق هذه الأداة يظل متميزا عن التواصل الشفوي، وذلك بنفس الشكل الذي ليس الخطاب غير المباشر فيه إعادة إنتاج وإنما محكي Récit أوتأويل.

هل نستطيع إلا أن نبرر هذا التنبؤ النظري عن طريق فحص لاستعمال الأسلوب غير المباشر الحر داخل النصوص الأدبية ؟

إن (جراهام هوج 1969، ص 34 - 35) وهو يدرس مقطعا للكتابة (جان أوستن) يذهب إلى القول بأن القسم المكتوب بالحروف الصغيرة المميزة "بكل سخافاته (هذره) وتفاهاته لا ينتمي إلى (جان أو ستن) ولا إلى (إيما)، وإنما يعود في أصله إلى (السيد التون)"؛ ويستخلص إنها "كان من الممكن أن تأتي بذلك في صورة خطاب مباشر»

* * * * * *

وإذا كانت هذه السطور (المذكور في الاستشهاد / راجع الهوامش، المترجم) تستدعي أقوال السيد (ايلتون) فإنها لا تتخذ حالة أقوال منقولة إلى هذا الأسلوب انطلاقا من الخطاب المباشر حيث يتردّد صدى هذه الأقوال قبل ذلك بكثير داخل وعي (ايما) كما يوحي بذلك فعل (" وجدت نفسها"). ويكون الأمر أكثر وضوحا داخل نص (« المنارة ")؛ وذلك عندما يتم نقل حديث (شارلز انسلي) الى وعي السيدة (ر امسي) فـ« فاعله قد أصبح بمثابة تأثير شخص ما على شخص ما. ...»؛ ولا يتعلق الأمر هنا بكل وضوح بألفاظ يتلفظ بها المتلكم، وإنما يتعلق بذكريات تحتفظ بها السيدة (رامسي) — أن الفقرة الثانية من (« صورة الفنان ») لجميس جويس تكشف على زن السابق يجب أن يُؤَوَّل كما لو كان خطابا مسموعا ومُقَطرا عن طريق وعي (ستيفن) :

(« كانت في الزمن الغابر وذات مرة بقرة تنحدر على امتداد الطريق. والتقت هذه البقرة صَبِياً صغيرا ظريفا يسمى « تو — تي. الطفل "......

لقد كان أبوه هو الذي يحكي له هذه القصة »).

إن الحوار لا يُؤول — حتى عندما يتم عرضه مسندا إلى الأسلوب غير المباشر الحر — كمتوالية ألفاظ متلفظ بها بالفعل، وإنما كالفاظ مسموعة ومدركة تسجّلت داخل وعي ما غير محدد. ولكي نقدم المقابل الذي قد يُرى فإن الأوصاف التي تتم داخل هذا الأسلوب تعرض مشاهد مرئية انطلاقاًمن زاوية نظر محدودة لشخصية ما من الشخصيات. وآخر قرينة نقدمها لتوضيح أن الأمر لا يتعلق هنا بإعادة إقامة لتواصل شفوي هي قرينة أن الأسلوب غير المباشر الحر لا يعرض أبدا سمات صوتية للهجة الخاصة بالشخصية (بخلاف السمات التركيبية أو المعجمية كما هي لفظة « فيما فوق ») وإن كان هذا مسموح به داخل الخطاب المباشر الذي نجده في نموذج (21) * (16).

بإمكاننا أن نستخلص من هذا التحليل بعض الخلاصات : إذا كان الأسلوب غير المباشر الحر لايظهر إلا داخل العناصر التعبيرية لتعبير «تـ» مشتركة مع مرجع فرد ثالث كيفما كان (أو ضمير من الضمائر غير المتكلم والمخاطب، المترجم،) فإن مبدزي نموذجي (45) و (46) تبعد إمكانية أن صوت

سنارد («أنا») قد يتدخل كما هو الأمر داخل الخطاب غير المباشر، لأن من شأن فاعل واضح يعبر عن الذات الواعية أن يكون مسموحا به. ولنتذكر أن مبدأ (46) يُؤَوِّل مباشرة كل «الانا» كما لو كانت ذاتا واعية.

ويتنبأ هذا التحليل فوق ذلك بأن الضمائر التي تحيل على الغائب وعلى هذه الذات الواعية أن تتصرف كما لو كانت ضمائر متكلم. وهكذا تُفَسَّرُ أيضا ندرة الأسماء التي تحيل على الذات الواعية (فاعل الشعور)، فنص «انجلترة يا انجلترتي» ينفتح بـ« كان يعمل بحوض الأرز في الحقل الجماعي التابع للدائرة القروية»: إن الاسم ليس مقدما قبل الصفحة التالية، ولا أحد مثل قولنا « ذلك الرجل» قد توفر له قبل ذلك، لأن القصة تبدأ انطلاقا من وجهة نظره الخاصة. عامة: إننا نكون في انتظار هيمنة مطابقة للضمائر التي تهدف إلى تحديدهوية الشخصيات التي ترتبط بمختلف وجهات النظر. ويحيل فاعل الشعور نادرا على ذاته عن طريق اسم من الأسماء، باستثناء المحمولات الاسمية التي كما نعلم تلعب (تقوم بـ) دورا يختلف عن غيره. وهكذا تبتدئ رواية « دافيد كوبرفييلد» بقوله: (إذا كان من اللازم أن أصير بطل حياتي الخاصة.. فإن هذه الصفحات ستبين ذلك. ولكي أبدأ حياتي..») وعلى نفس الشاكلة تبدأ رواية « في البحث عن الزمن الضائع» بقوله: (« كثيرا ما كنت أنام مبكرا. أحيانا وما أن تطفأ شمعتي حتى تنغلق عيناي إلى حد أنني لا أجد الوقت كافيا لأقول « أنني أنام»).

هذا بالإضافة إلى أنه لما كان الأسلوب غير المباشر الحر لا يقيم تواصلا، فإنه من الطبيعي ألا يكون فاعل العشور ملزما بتحديد هوية (= العرف على) الاحالات التي تكون عليها ضمائر اسم أو صفة دائما، لأنه يعرف مثل هذه الأمور، وعندما تُستعمل – بالنسبة لشخصيات أخرى – أسماء، فإن الذين يعبرون هم الذين لهم علاقة مع فاعل الشعور (= الذات الواعية)، مثل (بابا) و (ماما) في رواية « ستُّ سنوات مقبلة».

إن هذا التحليل – في النهاية – يسمح بتفسير خاصيتين يقتسمهما الأسلوب غير المباشر الحر مع الخطاب المباشر من جهة، ومع الخطاب غير المباشر من جهة أخرى. وبالفعل أنه من جانب أول يحتفظ بحالات القلب المباشرة والقائمة لظروف الزمن والمكان: «الان»، «هنا»، «اليوم»، «أمس» كما هو الأمر داخل الخطاب المباشر:

– «نعم، ستقول ذلك الآن» من (« المنارة»)

– «لكن هنا الساعة الأخرى... جاءت لتدخل بالتباسها مع سطحها بكل فوضاه».

من (« السيدة دالووي»)

إننا لانجد هنا الأشكال «المُبْعَدَة» للخطاب غير المباشر (كقولنا « إذن» و«هناك» مثلا)، ونستخلص أن مثل هذه الظروف تحيل على عجرة «ت» لكي يصير بإمكانها أن تؤَوَّل كما تفعل ذلك نعوت من فئة « فقير». غير أنه من جانب ثان تحمل أفعال الأسلوب غير المباشر الحر الأزمنة الماضية

للخطاب غير المباشر، لهذا لا تتغير إحالة الزمن المضارع على غرار إحالة الضمير باستثناء عندما نذكر فعلا إخباريا شفويا. ويمكن لدراسة أكثر عمقا أن تشكف السبب الذي من أجله لا تتعرف الأزمنة هنا كالظروف.

إن تحليل الأسلوب غير المباشر الحر هذا وباعتباره تعبيرا يحتوي فاعل شعور (= ذاتا واعية) مسند إلى ضمير الغائب يسند ويدعم فرضية (كورودا) التي بحسبها لا تطابق الجمل كلها النموذج المنصور لها تركيبيا من حيث التواصل المصوغ وفق مرسل / متقبل. فليس هناك لا «أنا»، ولا «أنتم» داخل الأسلوب غير المباشر الحر، والقلب اللغوي الأكثر تحديدا للفرضية الناجمة — أي أن كل حصر يتضمن إنجازا لصيقا من نمط («أصرعلكم»، وذلك بواسطة هذه العبارات، بأن..») — لا يكون بإمكانه أن يعتبر الأسلوب غير المباشر الحر، وذلك لأن المبدأ الذي لايسمح إلا بذات واعية واحدة داخل تعبير «ت» لن يسمح أيضا بتراكب جملة مع الأسلوب غير المباشر الحر فوق فعل إنجازي يمتلك ذاتا واعية مخالفة. وبالتالي فإننا رذا أردنا الاحتفاظ بالتحليل الانجازي لتفسير هذا الأسلوب) مع افتراض أننا قد تبنَّيْنَا بشكل سليم تحليل الخطاب المباشر المقترح من لدن (ب. بارني)، فإن الفعل الانجازي ملزم بأن يتخذ شكل («أصرح لكم بواسطة هذه العبارات بما يلي»)، ويقحم بعد ذلك تعبير «ت» كما لو خطابا مباشرا. ومثل هذا الالتزام يجعل التحليل الانجازي غير ممكن وغير ثابت، وهو الذي يدعي أنه بإمكانه أن ينطبق على كل جملة. وسيكون من الأفضل وعلى أحسن وجه أن يلتزم بالقول بأن الخطاب يمكن أن يناوب بين ماهو إنجازي وماهو غير إنجازي، وإنها لخلاصة غير محتملة بما فيه الكفاية.

III - السارد داخل نظرية للأسلوب السردي :

لايحتاج (كورودا) الى التميز بين السارد والمتكلم؛ لأنه يقف عند حدود التركيب فيما يتعلق بالتعابير المنفصلة، وما إن نأخذ نصا من النصوص بعين الإعتبار، أي متوالية من تعبير «ت» بشكل سليم ومترابط، حتى نكون ملزمين بمعرفة ما إذا كان كل نص هو نص ذو سارد، وحينئذ تصير مثل هذه القضايا مستقلة.

إن مفهومي المتكلم والسارد مفهومان يتميزان بسياقيهما. فالمتكلم هوالمرجع الوحيد لضمير المتكلم «أنا» داخل تعبير «ت»، ومتى كان تام الحضور فإن وجهة نظره لوحدها هي التي يمكن أن يتم التعبير عنها داخل كل تعبير«ت» وإن كانت وجهات نظر أخرى قابلة لأن يؤتى بها أو أن يتم وصفها. وأبعد مايكون عليه التعبير يمنحه النحو بمفهومه الضيق منهجا للتأشير على وجهات النظر التي تمتد من («ت») حتى («ت») آخر، أي مايذكر من القول مبشارة. وهانحن نصل الآن إلى ماهو مطابق بشكل علائقي لنحو الخطاب المروي نقلا كما طورناه في القسم الثاني (من هذه المقالة)؛ وهو النحو الذي يحدُّ من إمكانيات تناوب وجهات النظر :

نص 1 / سارد واحد : يظل مرجع الوحيد (أنا) — بالنسبة لكل نص — ثابتا من («ت») حتى

(«ت») باستثناء التعابير («ت») في حالة ما يذكر من القول مباشرة.

وهكذا فإن السارد هو المتكلم الذي لا يتغير بالنسبة لتعابير «ت» تترابط فيما بينها، والذي بإمكانه أن يقحم متكلما آخر داخل مناسبات معينة، وبإمكان متكلم يتم ذكره مباشرة أن يصير ساردا كقيدا على امتداد الاستشهاد المذكور. بهذا المعنى يمكن أ توجد نصوص داخل نصوص، وكل واحد منها إلا وهو يتميز عن النص — الرحم عبر ما اصطلح عليه من القول المأثور المباشر. ، وهو بصفة عامة ما يستدعي وضعه بين مزدوجتين.

إن تحديد السارد كمتكلم يتضمن أن نصاً بدون ضمير متكلم (خارج الخطاب المباشر) أو بدون إشارات لغوية تحيل على المتكلم (من قبيل التراكيب التعبيرية والجمل غير التامة والألفاظ التقديرية (عبارات التقدير) وهلم جرا) هذا النص لا يمتلك ساردا. وقد سلّم النقد التقليدي بذلك بالنسبة لبعض النصوص وبالنسبة للمسرح مثلا. وهكذا فإن (أفلاطون) في كتاب «الجمهورية» (الفصل الثالث، السطر 392) و (أرسطو) في كتابه «الشعرية» («فن الشعر» (السطر 1448) يميزان بين القصص ذات «السرد الخالص»، وفيها «لايختفي الشاعر في أي مكان»، والقصص التي تعتمد «المحاكاة»؛ وفيها «يتكلم الشاعر بإسهاب كمالو كان شخصا آخر»، وتصير الملحمة وهي تجمع بين الطريقتين أكثر درامية عن طريق الجمع بين الأصوات المذكورة، غير أنها تحتفظ رغم ذلك بسارد وحيد.

إن القصة ذات الأسلوب السردي منذ تطور الرواية كان بإمكانها أن تخضع للوصف باعتبارها سلسلة من المحاولات المتباينة للتغلب على المتطلبة التي تفرض على وجهة النظر عن طريق قيد لكل نص واحد يوجد سارد واحد، وقيد إقصاء هذا السارد الوحيد. وتسمح الرسائل واليوميات الشخصية وتجميعات النصوص المنفصلة والشهادات للروائي — كما نجد داخل رواية «الصخب والعنف» — بأن يقدم وجهات نظر متعددة على قدم المساواة دون أن يكون في حاجة إلى اللجوء إلى سارد للربط بين النصوص، ودون أن ينتهك نحو اللغة المنطوقة. ووحده الأسلوب غير المباشر الحر يحرف النحو ليكشف عن مختلف الأوعاء المسكوت عنها : هل (يعني هذا) أنه يتجنب السارد الوحيد ؟

يبدو أنه لا توجد قاعدة شكلية (صورية) لإقصاء سارد النصوص التي تستعمل أحيانا الأسلوب غير المباشر، فقد نجد مثلا وبكثرة ساردا داخل نص «انجلترة يا انجلترتي»، لأنه تظهر فيه ألفاظ تقديرية من قبيل «ياجويس المسكين» لا يمكن أن تنزع من أية شخصية من شخوص القصة، كما نجد جملة م قبيل التعجبية التي تتخلل الجملة التالية لها عن طريق معقوفتين ؛ والتي يمكن أن يعبر عنها إلا عن طريق سارد ما :

(«لكن — لكن — آه ! يا للانكشاف الكريه لهذه اللاكن ! إنه لم يكن متماسكا بما فيه الكفاية داخل مايحياه في حياته !»)

نستطيع بشكل معقول أن نحدد سارد (لورنس) بصفة أنه «سارد متوار» لما كان ضمير المتكلم

لايظهر – خارج الخطاب المباشر – إلا داخل العنوان، غير أننا لسنا في حاجة إلى الإستعانه بهذا التجريد، فهذا السارد المتواري يظل ذات النص الواعية (مسندا إلى ضمير المتكلم)، ويتحدد حضوره تجريبيا انطلاقا من البنية السطحية. ومن شأن ضمير متكلم مسند رلى « أنا» سرديا أن يظهر بنفس لصورة وفعليا داخل رواية «عشيق السيدة تشاترلي » لـ (د.ه.لورنس)– وفي المقطع الذي يدشن « انجلترة يا انجلترتي»– وسط الجمل المسندة إلى الأسلوب غير المباشر الحر الذي يُعبّرُ عن وجهة نظر (كونستانس تشاترلي). وبخلاف كتاب يكتبون على الطريقة الجيمسية – (نسبة إلى (هنري جميس)، المترجم)– فإن (لورنس) يستعمل الأسلوب غير المباشر الحر من أجل عرض ذاتي – وليس موضوعيا – للتعبير عن « صوغ ذاتي نوعي» (انظر كتاب «نظرية الآداب » ر.ويليك / أ.وارين، 1949، ص 214

طبعا : إذا كان السارد هو المتكلم الرئيسي (الذات الواعية) داخل نص من النصوص، فإن مثالا وحيدا للضمير المسند إلى المتكلم في صيغة (أنا) و إلى عنصر تعبيري خارج الخطاب المباشر يتضمن ساردا بعينه. غير أن الأسلوب غير المباشر الحر يظهر باستمرار داخل نصوص لا يوجد فيها أي سارد مسند إلى ضمير المتكلم بشكل ظاهر. وتقصي شروط الحصر عن طريق المعقوفتين بالإضافة إلى ذلك العناصر التعبيرية (التي تشير إلى وجود ضمير متكلم «أنا») في جمل تمهيدية للأسلوب غير المباشر الحر:

(47)–

* «نعم. .. قد تفعل ذلك، آه فكرت السيدة (رامسي) »

ومثل هذه الجمل التمهيدية ليست جملا تعبيرية، وما دام غياب ضمير المتكلم أو غياب ألفاظ علائقية أو تقديرية ترتبط ب « أنا » قائما فإنه بإمكاننا أن ننعتها – الجمل التمهيدية – بأنها جمل « غير موضوعية ». وتطابق في ذلك التعريف الذي يقدمه (أميل بَانڤنيسْتْ) « للأسلوب التاريخي » (انظر، « قضايا اللسانيات العامة»، 1966، ص 239) على أنه :

« صيغة التلفظ Mode d'enonciation هي التي تقصي كل شكل لغوي « سير ذاتي ». فالمؤرخ لن يقول أبدا لا «أنا» ولا « أنت»، ولن يقول أبدا « الآن »، ذلك أنّه لن يستعير أبدا العقدة الشكلية للخطاب، وهي العقدة التي تقوم أساسا وقبل كل شيء على علاقة ضميري «أنا»و « أنت». ولن نجد إذن داخل المحكي التاريخي المتلاحق بشكل مضبوط سوى أشكال مسندة إلى ضمير الغائب».

إن هذا الأسلوب « الموضوعي»داخل الإطار الذي ننطلق منه سيتولد عن طريق تطوير عُجْرة («ج»)دون أن يطور عُجرة («ت»)، أي عن طريق جعل («ج») رمزا أساسيا، ومثل هذا الأسلوب لن يمتلك ذاتا واعية ؛ ولن يمتلك بالتالي متكلما بصيغة ضمير المتكلم«أنا» لأنه – وبحسب نموذج (46)– على المتكلم متى كان موجودا أن يكون بالضرورة ذاتا واعية. ويمكن أن نقترح أن يكون دال هذه السياقات (عندما يكون الرمز الأساسي هو («ج») أفضل من عجرة («ت») ما تستعمله اللغة الفرنسية عندما يتعلق الأمر بزمن لا يظهر في مكان آخر، وهو الماضي البسيط. ولهذا السبب يغيب هذا الزمن

من صيغة الأسلوب غير المباشر الحر، وهو الذي يقوم أساسا على تعابير («تـ») من جهته.

ويسمح استعمال الأسلوب التاريخي (غير التعبيري وغير الموضوعي) لدى (ا. بانفنيست) للأسلوبالسردي بأن يقصي لسارد الوحيد. ويمكن أن نفترض أنه داخل الكثير من المحكيات التي تتضمن الأسلوب غير المباشر الحر يكون هذا الأخير مندمجا داخل هذا الأسلوب غير التعبيري وغير الموضوعي. وتظهر «أنا» رغم ذلكداخل عدة روايات من هذا الصنف، غير أن كون الرواة (ج: «راو» (أي سارد)، المترجم) المسندين إلى ضمير المتكلم «أنا» ينتمون إلى أجراء متغايرة وجد محدودة من هذه الروايات يدعم فرضيتنا قبل كل شيء؛ فهيكل الرواية من هذا المنظور لا يمتلك ساردا بعينه، وهكذا فإن سارد (جان أوستن) يظهر فقط داخل الفصل الذي يلخص نتائج الأحداث المعروضة «مسرحيا» داخل هيكل لمحكي (عن طريق الخطاب المباشر، أو الأسلوب غير المباشر لحر) كماهو الأمر داخل آخر فصل من «حديقة مانسفيلد». * * * ★ * * .*

وبنفس الطريقة يظهر ضمير المتكلم الدال على الجماعة «نحن» داخل رواية «المنارة» خارج الخطاب المباشر، ويظهر فقط داخل استعادة الفصل المعنون «الزمن يمضي» في الوسط حيث يبدو استعمال الأسلوب غير المباشر الحر معلقا بشكل مؤقت، وتبدأرواية «مدم بوفاري» - بشكل ملفت للنظر — بسرد يقوم به شخص دون سن الرشد، لكن هذه الشخصية سرعان ما تختفي ما إن يتم إقحام الأسلوب غير المباشر الحر، لأنها إذا كان بإمكانها — كشخصية دون سن الرشد - أن تتحدث عن (شارل) دون إمكانية لوجود احتمالية ما، فإنها لن يكون بإمكانها وبطريقة واقعية (= فعلية) أن تعرض أفكاره وعواطفه.

إن النقد التقليدي يميز بين هذا السرد «الموجز» واستعمال التقنيات «الدرامية» من قبيل لخطاب المباشر والأسلوب غير المباشر. ويشير كل من «ر. ويليك» و (أ. وارين) في (1942، ص 214) إلى أن اللوحة والفعل المسرحي لدى (هنري جميس) ملزمان بأن يتبعا بموجز (لما كانت الأيام الخمسة تنقضي بين الفصل الأول والفصل الثاني في المسرح)». ويقصي الأسلوب غير التعبيري وغير الموضوعي - داخل الروايات التي تستعمل الأسلوب غير المباشر الحر - وجهة النظر المفضلة لدى السارد الوحيد بهدف الوصول إلى «وجهة النظر المواقبة» لدى (هـ. جميس)، وهي التي عن طريقها يبرز المحكي وطريقته في «التثمين الأخلاقي» من خلال وعي مختلف الشخصيات.

ومن شأن تحليل ينطلق من نموذج تواصلية تقوم على «أنا مقابل «أنتم» بهدف اعتبار اللغة في تمامها ألا يرى في غياب «أنا» سوى مظهر من مظاهر بنية السطح. وعلى هذا التحليل كي يبقى على نموذجه متماسكا أن يفترض ساردا «متواريا»، على غرار ما يقول به (ت. تودوروف) في «مقولات السرد الأدبي»، 1966، وفي الأدب والمعنى»، 1967:

«إن السارد هو ذات التلفظ الذي يشخصه كتاب بعينه، وكل الإجراءات التي تناولناها بالفحص والتحليل تقودنا إلى هذه الذات: إنها هي التي تمتلك بعض التوصيفات قبل غيرها، وإن كانت هذه الأخيرة تسبقها في زمن القصة. وهي التي تكشف لنا عن الفعل عن طريق ماتراه هاته

الشخصية أو تلك. أو عن طريق ماتراه بنفسها دون أن تكون ملزمة بأن تظهر بشكل بارز، أنها - الذات — هي التي تختار في نهاية الأمر أن تنقل لنا تقلبا من تقلبات الحدث من خلال حوار شخصيتين أو عن طريق وصف « موضوعي ». وهكذا تصير بحوزتنا مجموعة معلومات عنها — الذات — تسمح لنا بالاهتداء إليها، وتحديد موقعها بدقة، غير أن هذه الصورة النافرة لا تمنح نفسها وتتخذ باستمرار صفة أقنعة متناقضة تبدأ من صورة مؤلف بلحمه وعظمه إلى صورة (وتنتهي بصورة، المترجم) شخصية ذات طابع عام وغير محدد ».

ويجعل (تودوروف) هذا الكيان المجرد قريبا من حيث هويته مما يسميه «المظهر التثميني» «Aspect appréciatif» أو مظهر « التثمين الأخلاقي ». غير أنه ما أن يصير مفهوم السارد مجردا بما فيه الكفاية — وبهدف اعتبار كل الحالات التي لا يظهر فيها السارد بوضوح — فإن تمييزا تقليديا من هذا الصنف الذي نجده بين المسرح والسرد يصير تمييزا مضللا (مموّها). وهكذا يجد (تودوروف) نفسه مدفوعا إلى افتراض سارد داخل « العلاقت الخطرة» (1967، ص 86) ليتخذ صفة تقليدية على غرار ما كان قد سماه (أفلاطون) «المحاكاة الخالصة». ولكي نأخذ بعين الإعتبار بعض الكتابات من قبيل «الرأي المتواضع » لـ (سْوِيفْتْ) والتي لا يمكن أن نتحدث بصددها سوى عن « تثمين أخلاقي» لأ «نا» السردية التي تتطابق مع خلاقية النص ذاته — علينا أن نفترض ساردا ثانيا متواريا، ونفس الشيء يقال متى سار السارد مسندا إلى ضمير الغائب للأسلوب غير المباشر الحر كما هوالأمر بالنسبة للمعلق الصحفي في رواية « جيوش الليل » لـ (نورمان مَايْلَرْ). وينبغي — لكي نحدد موقع « التثمين الأخلاقي» داخل النصوص الساحرة التي لايكون فيها الرواة ثقاة — أن نكسر القانون الذي يسبق التحليل البنيوي للنص، وأن نستحضر محايثة سارد خارج النص. وعند هذا الحد سيصير من الصعوبة بمكان إدراك الاختلاف بين السارد والمؤلف الفعلي، وهو الاختلاف الذي كان بمثابة نقطة انطلاق لكل النقاشات (= المساجلات) الراهنة التي تتعلق (= تمس) بالسارد.

لنبعد إذن فرضية سارد متوار [illegible]ـالح الفرضية التي تحدد هوية متكلم جملة من الجمل، وفرضية سارد نص من النصوص مع ضمير المتكلم كما هو الأمر بالنسبة للغة التقريرية ؛ أوالتعبيرية، لأن هذه الأخيرة تعتني بإبراز الوقائع الوجيهه ر = الملائمة)بطريقة أكثر أهمية، وذات قابلية في الدحض تجريبيا. إن نحو الخطاب المروي بالاسناد وكما نقترحه هنا بهدف تفسير بعض الظواهر اللغوية نحو ذو تشعبات كثيرة خارج اللسانيات، فهو يعين — بطريقة طبيعية — على وصف مختلف الأساليب التي يمكن داخلها عرض قصة داخل لغة، ويبتكر — بعبارة أخرى — تقسيمات أسلوبية داخل ما يقف (تودوروف) عند حدود تسميته بالخطاب (1966). وهي التقسيمات التي يُتناول بعضها بالفحص والتحليل بشكل مطابق داخل نموذج موروث عن نظريات التواصل (النموذج المتصوّر فرضيا للانجاز اللغوي الذي حدده (كورودا بعبارتي المتكلم والمستمع). وتعكس هذه التقسيمات تقسيمات ايستملوجية ملازمة في الظاهر حتى بالنسبة للغة ذاتها كما رأينا.

وقد وجّهَ النقد الحديث اهتمامه لهذه الغاية إلى السارد ؛ لما كان حضوره أو غيابه ذا تأثير حاسم على بنيَة المحكي. وقد كان الأمر يتعلق من خلال ذلك بالكشف عن الشروط والطريقة التي

يظهر بها هذا اسارد. وإن مجمل ا اقترحناه ليس معقما بما فيه الكفاية لكي يدعي أنه حل كل القضايا الهامة، غير أنه يمتلك من الدقة ما يجعله قابلا للمعاينة، ويجعله فاتحة آفاق للأبحاث اللسانية مستقبلا حول قضايا الأسلوب السردي.

ترجمة : (مِيتْسُورونا) — عن الأصل باللغة الانجليزية Mitsou Ronat

الهوامش والاحالات

* اورد هذا النص في العدد الخاص بالنقد التوليدي من مجلة « شانج» (Change)، 16٪ 17، طبع مؤسسة «سيرغس / لافون »، سنة1973. ويمتد بإضافة الهوامش من صفحة 188 حتى صفحة 226.

1) وردت هذه الفرضية في (روس، 1970، Ross)

2) وبيان ذلك في (بايّي، 1912، Bally)، انظر كتابه 'التركيب المقان'، جمعية شيكاغو للسانيات، أبريل 1973، وفي كتاب مارغريت ليبس، 1926، M. Lips) الاسلوب غير المباشر الحر.

3) إن (ب. پارتي) لا تذهب إلى القول بأن كل المفعولات غير المباشرة المذكورة «جمل»بهذا المعنى، وإنما تقول بأن الجملة التي تلي هي« استشهاد مباشر بشكل فرضي».

4) ويطابق ذلك في اللغة الفرنسية بالنسبة لأمثلة :

مثال(11 أ) :

طلب (فريديريك) : « كيف سأفسر اقامتي النهائية بنوجينت (Nogent)؟

مثال (11 ب) :

تساءل (فريديريك) كيف سيفسر إقامته بنوجينت ؟

من رواية « التربية العاطفية » لفلوبير)

مثال (13) :

أ — رد الشاب : « لقد كان إذن على حق، ذلك المغرورالكبير »

ب : رد الشاب بأنه كان إذن على يحق، ذلك المغرور الكبير.

(من رواية « الباب الضيق » لا ندريه جيد)

مثال ذلك مسندا إلى صيغة « أليس كذلك » :

أ – سألهم (كوبو): «الماضي هوالماضي، أليس كذلك ؟»

ب – سألهم (كوبو) إن لم يكن الماضي هو الماضي، أليس كذلك !

(من رواية الخمارة المرية لاميل زولا)

5) ويطابق ذلك في اللغة الفرنسية بالنسبة لأمثلة :

15):

أ – اجابت (نانا) : « لا ، لا، الرجال لا يكلمونني »

ب – اجابت (نانا) بأنه لالا ، لم يكن الرجال يكلمونها، (من « الخمارة المرية»)

16):

أ – رد (كازيمودو) : « لا سفينة ، إذن لا مخرج لنا!»

ب – رد (كازيمودو) بأنه لا سفينة ، إذن لا مخرج !

(من رواية « نوتردام باريس » لهيجو)

17):

أ – صرخت : « لما كنت سأقصكل شيء لغاسيار، وذلك المساء بالضبط !»

ب – صرخت بأنها ملا كانت ستقص كل شيء لغاسبار، وذلك المساء بالضبط!

من رواية « غاسبار الجبال» لهنري بورات

18):

أ – طلب (مارتولد) من الشاب : « هل يوجد الكونت (مانسيلي على الساحل؟»

ب – طلب (مارتولد) من الشاب إن لم يكن الكونت كان يوجد على الاساحل؟

(من رواية « سركوكونور» لديلي)

6) ويطابق ذلك في اللغة الفرنسية بالنسبة لمثال :

20):

أ – سأله (فريديريك) : « لماذا هذه اليد الممنوحة ؟»

ب – سأله (فريديريك) لماذا هذه السيد الممنوحة !

(من « التربية العاطفية ») لفولبير

** هذا مثال يأتي في أصل هذه المقالة مصاغا باللغة اللاتينية، ويمكن أن نختاره في اللغة العربية من اللغات الفصيحة والتقليدية ذات الطابع العتيق والشاذ والدخيل والغريب (ملاحظة من المعرب).

*** هذا مثال يأتي في أصل المقالة وقد اقترن بألفاظ لم تعد معجميا واشتقاقيا مُسْتَعْمَلَةً في اللغة الفرنسية الحديثة والمعاصرة. وكانت تستعمل في القرون الوسطى والسابقة للنهضة الفرنسية قبل أن تتحرر اللغة الفرنسية من رسوبات وتأثير اللغات الاغريقية والرومانية واللاتينية (ملاحظة من المعرب).

تنبيه اضافي :

يفيد مثل هذا الطرح الذي تنطلق منه (أن بانفيلد) في تصور اشتغال « اللغة الأدبية» من منظور الباختينية — نسبة إلى ميخائيل باختين — داخل النص السردي، ويراجع في هذا الإطار فصل « التعدد اللغوي داخل الرواية » في كتاب :

M.Bakhtine;" Esthétique et du roman" ; p. Gallimard; 1983; Paris.

(المعرّب)

* *** يرد هذا النص في شكل مقطع مأخوذ من رواية « مسزدالووي».

وترجمته بالعربية هي (بتصرّف) :

1) - قالت السيدة (دالووي أنها ستشتري الورد بنفسها.

2) - لأن (لوسي) كانت تجد عملها مهيئا لها.

3) - قد تقلع الأبواب من مفاصلها، فرجال (رمبلماير) كانوا قادمين.

4) - ثم فكرت « كلاريس دالووي»، ياله من صباح رطب كأنه ارسل للأطفال على الشاطئ.

5)- ياله من طائر شؤم بلونه الأسود ! ياله من طائر!

6)- فهكذا بدأت تبدو لها الأشياء دائما عندما تستطيع أن تسمعه الآن بصوت خفيف للمفاصل، فتحت النوافذ الفرنسية بغتة، وارتمت في وجة (بورتون) في الهواء الطلق.

7) - ثم كان الهواء رطبا هادئا، أكثر سكوتا مما هو عليه الآن في الصباح الباكر، كصوت تكسر موجة، كقبلة موجة، باردة وحادة. ومع ذلك بدا لها رهيبا (بالنسبة لفتاة في مثل عمرها في الثامنة عشرة). واقفة عند النافذة المفتوحة، وأحست بأن شيئا ما رديئا على وشك الوقوع، نظرت إلى الوراء، إلى الاشجار والثمار بدور حولها، والأدخنة تصعد وتنزل، بقيت واقفة تنظر إلى أن

قال (بيتروالش) : « تتأملين الخضر ؟» – هكذا « أفضل الرجال على الشفلور (الكرنب) ؟». . .
أهكذا ؟.

8) لابد وأنه قال ذلك عند الفطور ذات صباح عندما خرجت إلى الشرفة.

9) اسيرجع يوما من الهند خلال شهر يونيو أو يوليوز، نسيت في أي منهما بالضبط لأن رسائله كانت في غاية الغموض. إن أقواله هي التي تتذكر : عيناه، سكين الجيب، ابتسامته، مزاجه القبيح وعندما تختفي الاشياء كلها، يا للغرابة! قلة ألفاظ مثل هاته هي التي تحضرها : الكرنب مثلا.

7) إن الاحالات التي تتم من المثال رقم (11) إلى المثال رقم (20) مستمدة من رواية « مسز الووي» لفيرجينيا وولف، ومن « انجلترة يا انجلترتي » لد. ه. لورنس، ومن « صورة فنان » لجميس جويس

8) هذه القاعدة صياغة جديدة لقاعدة (كوليكروفر) التالية :

ج ——— م ——— و (أو) ج

ورغم ذلك فهي تحذف صعوبة ضمنية لتحليل (كوليكوفر) مادامت قاعدته رجعية، وتسمح ببنيات من قبيل « كاس » من الجعة أو (تلفنة أخرى للشرطة فيأتون جيبا)». وهذه الحالة غير مسموح بواسطة نموذج رقم (29)، وهو الوجه الصحيح، ويعرف (كوليكوفر) هذه الصعوبة، ويقترح تفسير آخر.

9) انظر (شوين 1972، الفصل الأول) حيث يقدم هذه القواعد وقواعد أخرى من نفس النمط، فهو يستعمل (U) كرمز رئيسي، لكن هذا لا يتضمن أن عجرة (U) مهيمنة بالنسبة لعجرة (ج) في تقديري.

10) المثال الذي يطابقه بالفرنسية هو :

Eternel flux et reflus de la faveur populaire! Penser qu'on avait faill pendre les sergents du bailli!

11) ويمكن أن يختلف مرجع (Yo) (أنا) كما يبدو داخل عبارتين متلازمتين، بخلاف مرجع « إنني».

12) وحتى إذا كان فعل « اتفق» أو « وافق على » قد يعني اتفاقا شفويا حتى أقحم خطابا مباشرا يتضمن فاعلا مسندا إلى الجمع، فإنه يقترح بأن ينطق الاستشهاد بشكل ترتيلي (منغم) شأنه في ذلك شأن كل فعل إخباري يمتلك فاعل جمع غير أن الخطاب غير المباشر « المفحم عن طريق فعل مسند إلى الجمع – كقولنا « كانوا يقولون بأن (جان) سيكون هنا» لا يتضمن أبدا بأنهم كانوا يتكلمون

مجتمعين، لأن الجملة المركبة لا تعيد انتاج الفاظهم كما هي.

13) أمثلة السياقات التي يمكن أن يرد فيها الخطاب المباشر :

ـ قاطعها (شارلز) : لقد كان يشك ألف مرة فبالفعل. .. (من « مدام بوفاري»).

ـ اعتذر (فريديريك) أنه لم يكن يعرف الرقص (من « التربية العاطفية»)

أمثلة للسياقات في صيغة الخطاب غير المباشر (المحمولات المشار إليها لا يمكن أن تقحم ما يذكر من القول مباشرة :

ـ كانت الأمور ستستقيم، بدون شك، وعلى الأقل، كان يأمل ذلك (من « التربية العاطفية»)

****** المقصود هنا صعوبة التمييز بين الضمير « أنا» الذي يدل من جهة على المذكر والمؤنث معا، وبين « أنني» « أني » حيث يتحول الضمير « أنا» من صيغة فعلية ـ نسبة إلى الفعل – إلى صيغة اسمية ترتبط بالنواسخ.

14) إن فعل « فكر » – وبخلاف فئته الدلالية التي ينتمي إليها ـ يمكن أن يطلق عليه فعل «التواصل الذاتي » " Auto- communication " وبإمكانه أن يتخذ مفعولا غير مباشروا وتكاسي (ذو مفعول رجعي)، ويقحم أحيانا خطابا نحويا مباشرا، (كقولنا) :

ـ فكرت (ماري) في نفسها : « قد أكون قد تأخرت ».

وعلى غرار فعل « قال » فإن « فكر » فعل ذو فاعلية يمكن أن يظهر بصيغة ترجيحية، وذلك بخلاف أفعال الحس والتأمل (كقولنا) :

ـ كنت مشغولا (وأنا أفكر، وأنا أرى) بأنه يبالغ، عندما كنت قد وصلت.

ـ كنت مشغولا (وأنا أكفر، وأنا أرى) بأنكم من اللازم أن تتركوا الحتيكم تزداد كثافة أكثر.

15) إن مصطلح « الذات الواعية» (« فاعل الشعور ») قد أوحى به إلي (س. ي. كورود) أو مصطلح « وجهة النظر » أو « بؤرة الشعور » («مركز الوعي ») لدى (جميس) فيمكن أن يستبدلا بهذا المفهوم دون أن يتغير معناهما الأول انظر، «فريدمان»، 1955).

أمبرطو إيكو

القارئ النموذجي

ترجمة : أحمد بو حسن

3 - دور القارئ

يمثل النص كما يبدو من خلال مظهره اللساني سلسلة من الزخارف التعبيرية التي يجب أن يدركها المرسل اليه. وبما أننا نهتم بهذه النصوص المكتوبة (وسنقصر تحليلنا على النصوص السردية) فإننا سنتكلم من الآن فصاعدا عن «القارئ» بدل «المرسل اليه»، كما أننا سنستعمل «الباث» و«المؤلف» بنفس المعنى لتحديد منتج النص.

وما دام النص مطالبا بالتحيين وتحقيق فعله فإنه ناقص لسببين. الأول أنه لا يهم هذه المواد اللسانية التي قررنا تعريفها كنص (كما جاء في الفصل 1-1 من هذا الكتاب)، ولكنه يهم أية رسالة أيضا بما فيها الجمل والمصطلحات المفردة. وتبقى العبارة جافة بدون معنى Flactus Volis ما دامت غير مرتبطة بسنن معطى وبمضمونه الاصطلاحي. ويفترض القارىء في هذا المعنى كعامل (ليس بالضرورة تجريبيا) يستطيع فتح القاموس عند كل كلمة تعترضه، ويستدعي جملة من القواعد التركيبية الموجودة من قبل للتعرف على الوظيفة المقابلة للمصطلحات الموجودة في سياق الجملة.

نقول إذا: إن كل رسالة تفترض قدرة نحوية من طرف المرسل إليه حتى ولو كانت مرسلة بلغة معروفة فقط عند المرسل - وذلك باستثناء حالة لغة المعتوهين حيث يسلم المرسل نفسه بأنه لا وجود لتأويل لساني ممكن، غير أنه يوجد هناك وقع عاطفي واقتراح فوق لساني في الأغلب.

إن فتح القاموس يعني أيضا قبول سلسلة من مسلمات المدلول (1): فالكلمة غير تامة بذاتها حتى إذا أخذت تعريفا بحد أدنى من كلمات القاموس. يقول لنا القاموس مثلا بأن السفينة الشراعية زورق، غير أنه يترك (للزورق) مجال الإيحاء بخاصيات دلالية أخرى. تكشف هذه المسألة من جهة

عن لا نهائية التأويل (التي رأيناها في النظرية البرسية Peirécene للمؤولات)، ومن جهة أخرى تحيل على موضوعاتية المتضمن وعلى العلاقة بين الخاصيات الضرورية والأساسية والافتراضية.

ومع ذلك فإن النص يتميز عن الأنماط الأخرى من التعبير بتعقده الكبير. والسبب الأساسي في ذلك هو أنه نسيج من المسكوت عنه non-dit (Ducrot 72). «فالمسكوت عنه» يعنى عدم الظهور على السطح، وفي مستوى العبارة، ولكن هذا المسكوت عنه هو الذي يجب تحقيقه في مستوى تحقق المضمون بالضبط، وهكذا فإن النص هو الأكثر تمظهرا من كل رسالة أخرى لأنه يتطلب حركات متآزرة حية وواعية من طرف القارئ. لنأخذ هذا المقطع النصي التالي:

دخل زيد إلى الغرفة، وتعجبت مريم فرحة وقالت: «أنت رجعت إذا!». على القارئ أن يتوصل إلى مضمون الجملة عبر سلسلة معقدة من العمليات المتآزرة. وسنترك الآن تحقق فعل المرجعية المصاحبة (بمعنى أنه يجب أن نبين أن (تاء المخاطب) في فعل رجعت تعود على زيد). لكن، هذه المرجعية المشتركة كانت قد أصبحت ممكنة عن طريق القاعدة التخاطبية، يفترض القارئ وبمقتضاها عند غياب التوضيحات المتعاقبة، أن الذي يتكلم يتجه بالضرورة إلى شخص آخر، باعتبار وجود شخصين في التخاطب.

فالقاعدة التخاطبية التي تتصل بقرار تأويلي آخر هي عملية توسيع دائرة التأويل التي يقوم بها القارىء، فقد كان من المفروض على القارىء، وانطلاقا من النص الموجه إليه أن يحدد العالم المسكون من طرف شخصين، هما: زيد ومريم، حيث فرض عليهما أن يكونا في نفس الغرفة. فوجود مريم في نفس الغرفة التي يوجد فيها زيد ناتج عن استدلال آخر نابع من استعمال أداة التعريف «ال» في كلمة الغرفة: مما يفيد أن الحديث قائم عن نفس الغرفة الواحدة (2) (. ويبقى أن نتساءل فيما إذا كان القارئ يرى من المناسب تحديد زيد ومريم بواسطة قرائن مرجعية، ككيانات العالم الخارجي الذي يعرفه القارئ من خلال تجارب سابقة مشتركة مع المؤلف، أو فيما إذا كان المؤلف، يحيل على أشخاص مجهولين لدى القارئ، أو أن المقطع النصي المشار إليه أعلاه يجب أن يكون مرتبطا بمقاطع نصية أخرى سابقة أو متواصلة، كأن يؤول فيهما زيد ومريم من خلال أوصاف محددة.

لكن حتى لو أغفلنا هذه المشاكل، فإنه بالتأكيد، لا يمنع من تدخل بعض الأفعال المساعدة في اللعبة، إذ على القارئ أولا، أن يحقق موسوعته الخاصة لكي يفهم أن استعمال فعل «رجع» يقتضي بأن الفاعل قد استبعد من قبل بأية طريقة. كما أن القارئ مطالب، ثانيا، بأن يقوم بعمل استدلالي لكي يستنتج من استعمال الأداة، «إذا» النتيجة أن مريم لم تكن تنتظر هذا الرجوع، ومن كلمة «فرحة» يفهم التأكيد على أنها كانت ترغب فيه بحرارة.

النص إذا نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التي يجب ملؤها، وأن الذي أنتجه (أرسله) كان يتظر دائما بأنها ستملأ. وأنه تركها لسببين: أولهما لأن النص إوالية Mécanisme بطيئة (أواقتصادية) تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يدخله فيه المتلقي؛ ولا يتعقد النص بالإطناب إلا في حاالات التصنع القصوى والاهتمامات التعليمية المفرطة أو حالة الضغط المفرط، إلى الحد الذي

تنتهك فيه القواعد التخاطبية العادية (3). ثم لكي يمر النص، شيئا فشيئا، من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، حتى إذا أراد النص بصفة عامة، أن يكون مؤولا بهامش كاف من التواطؤ والمحافظة على نفس المعنى في مختلف أشكاله، فالنص يريد أن يساعده أحد على الاشتغال.

لا نريد أن نرسم هنا نمذجة للنصوص تبعا «لتراخيها» أو تبعا لحريتها الممنوحة لها، أو المحددة في مكان آخر «كانفتاح» Ouverture. وسنتكلم عن هذا فيما بعد، ولنقل الآن: إن النص يفترض قارئه كشرط حتمي Sine quanon لقدرته التواصلية الملموسة الخاصة، ولكن أيضا بقوته الدلالية، وبعبارة أخرى النص منتج لواحد يستطيع تحيينه، وحتى إذا كنا لا نأمل (أولا نريد) أن يكون هذا الواحد موجودا ماديا أو تجريبيا.

3 ـ2 كيف يتوقع النص القارئ

يظهر أن هذا الشرط الواضح لوجود النصوص بدأ يصطدم مع قانون تداولي واضح بدوره كذلك، إذ خرج اليوم أخيرا من عالم النسيان حيث كان مبعدا من طرف تاريخ نظرية التواصلات. ويمكن صياغة هذا القانون في شكل شعار هو: إن قدرة القارئ ليست بالضرورة هي قدرة المؤلف.

لقد انتقدنا من قبل كثيرا (وقمنا بهذا بكيفية حاسمة في كتابنا «الاتفاق» (Le Trattato,2,15) النموذج التواصلي المبسط من طرف المنظرين الأوائل للتواصل: مرسل ورسالة ومرسل إليه. حيث تكون الرسالة مولّدة ومؤولة انطلاقا من سنن ما، في حين أننا نعرف أن سنن المتلقي يمكن أن تختلف كلا أو بعضها عن سنن المؤلف. لأن السنن ليست كيانا بسيطا ولكنها في الغالب نظام معقد من الأنظمة والقواعد. ثم إن السنن اللسانية غير كافية لفهم معنى رسالة لسانية مثل قولنا: تدخن؟ (لا). يمكن أن تفهم كسؤال وجواب في عادات المتلقي للسؤال. إلا انه ضمن شروط معينة للإرسال فإن الجواب يفهم «كقلة أدب» حسب قاعدة غير لسانية، ولكنها قاعدة أخلاقية، بحيث كان من المفروض الإجابة ب (لا، شكرا). وإذا لفهم رسالة كتابية لا بد من قدرة ظرفية متنوعة علاوة على القدرة اللسانية، قدرة تستطيع توقع الافتراضات وردع الأمزجة وهكذا. وفي الرسم رقم (1) الموالي نقدم مثالا على هذه السلسلة من الضغوط التداولية التي افترضناها في كتابنا Le Trattato («الاتفاق»). ما هو الضامن إذا لهذا التعاون النصي أمام إمكانياته التأويلية «النادرة» تقريبا؟ ففي التواصل الشفوي نجد أشكالا كثيرة من المؤازرة (التي تساعدنا على التأويل) التأويلية فوق لسانية (إيمائية، أو إشارية، أشكال التباهي والظهور، الخ) وأنساقا متعددة من الحشو والإطناب والتي تتدخل وتتآزر فيما بينها بشكل متبادل. وهذا يعني انه لا وجود لتواصل لساني بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكن هناك نشاطا سيميائيا بالمعنى الواسع حيث تكمل عدة أنظمة من العلامات بعضها البعض، ولكن أين نحن من نص مكتوب يولده المؤلف ويتركه عرضة لعدة أفعال من التأويل وكأننا نلقي بزجاجة في البحر؟

قلنا إن النص يفترض مساعدة القارئ كشرط لتحيينه وتحقيق فعله ويمكن أن نقول هذا بشكل دقيق : النص هو إنتاج يجب أن يكون مصير تأويله جزءا من إواليته Son mécanisme التوليدية الخاصة . إن توليد النص هو تحريك استراتيجية تشترك فيها توقعات أفعال الآخر كما هو الشأن في كل استراتيجية . في الاستراتيجية العسكرية (أو في استراتيجية الشطرنج ، ولنقل في كل استراتيجية اللعب)، يرسم الاستراتيجي نموذجا للعدو . فنابليون Napoleon كان يضع كثيرا من الفرضيات . يقول مثلا : إذا تحركت هكذا، فإن ويلنجتن Willington سيكون رد فعله هكذا . وويلنجتن من جهته ، كان يفكر بدوره كذلك : إذا قمت بهذه الحركة ، فإن نابليون سيكون رد فعله هكذا . ففي مثل هذه الحالة نجد أن ويلنجتن ولد استراتيجية أفضل من استراتيجية نابليون . واستطاع بناء نابليون نموذجي مشابه لنابليون الحقيقي . كما تخيل نابليون بدوره ويلنجتن نموذجياً لا يشبه إلا من بعيد ويلنجتن الحقيقي -ويمكن لشيء واحد أن يعطي الصلاحية لهذه المطابقة ، وهو أنه في النص فالمؤلف عامة يريد أن يربح العدو وليس أن يخسره . وحكاية الفونص آلي Alphonse Allais التي سنحللها في الفصل الأخير (من هذا الكتاب) تقترب من معركة واترلو Waterloo أكثر من اقترابها من الكوميديا الإلهية .

إلا أنه في الاستراتيجية السياسية (على خلاف استراتيجية الشطرنج) يمكن أن تتخدل بعض الخفايا السياسية . فجروشي Grouchy إنسان عاجز ولكن يمكنه أن يعود إلى ساحة المعركة (وهذا ما لم يفعله في معركة واترلو) كما يمكن لـ Desaix أن يعود لنجدته (وهذا ما حدث في مارنجو marango). فكل استراتيجي جيد يجب أن يأخذ بعين الاعتبار مثل هذه الأحداث المفاجئة عن طريق الاحتمالات .

وهذا ما يحدث في النصوص كذلك . فالمؤلف عليه أن يتحرك بنفس الطريقة . فإذا أخذت هذه العبارة« ذراع بحيرة كوم Côme الذي يمتد نحو الجنوب ... » * والتقيت بقارئ لم يسمع قط بكوم فإنني سأحاول أن أجعله يستدرك ذلك فيما بعد . أما الآن فنعمل وكأن كوم كانت جافة وبدون معنى Flactus vocis مثل أن أستدرك فيما بعد . Xamadon ثم بعد ذلك سألمح إلى سماء لباردي Lambardie في علاقة مع كوم وميلانو وبرجام Bergeam في موقع شبه الجزيرة الإيطالية . وبسرعة فإن القارئ الذي يبدي عجزا موسوعيا ينتظر أن يقع له تحول في الفهم الصحيح .

يظهر أن النتيجة بسيطة إلى هنا ، فلكي ينظم المؤلف استراتيجيته النصية ، عليه أن يرجع إلى سلسلة من القدرات (وهو مصطلح أوسع من «معرفة السنن») التي تعطي المضمون للعبارات التي يستعملها ، وعليه أن يتحمل أن مجموع القدرات التي يرجع إليها هي نفسها التي يرجع إليها قارئه . ولهذا يتوقع المؤلف قارئا نموذجيا يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق النص بالطريقة التي يفكر بها المؤلف نفسه ، ويستطيع أيضا أن يتحرك تأويليا كما تحرك المؤلف توليديا .

للمؤلف وسائل متعددة تحت تصرفه . منها اختيار اللغة (من الواضح أنه يبعد اللغة التي لا يتكلمها)، واختيار نمط الموسوعة (فإذا ابتدأنا نصا / كما يفسره النقد الأول / فقد حصرنا سلفا

بطريقة انتقائية صورة قارئنا النموذجي) واختيار الإرث المعجمي والأسلوب المعطى ... أستطيع أن أعطي أيضا إشارات من شأنها أن تعين مقامي / أطفالي الأعزاء، ذات يوم كان في بلاد بعيدة ... / وأستطيع أن أحصر الحقل الجغرافي / الأصدقاء، الرومان، المواطنون! / وتفصح في الحين كثير من النصوص عن قارئها النموذجي بافتراض apertisverbis (واسمحوا لي على هذا الاردان الخلفي لنرجع إلى مستهل كتاب ويفيرلي Waverley (حيث كان المؤلف مؤلفا حقا):

ولكن واحسرتاه ! ماذا كان على قرائي أن ينتظروا من الأسماء البطولية لهاورد Haward مثل يوردنت Mordaunt ومرتيمر Mortimer وستانلي Stanley، أو من المقاطع العاطفية والناعمة بلمور Belmour وبلفيل Belville وبلفيلد Belfield وبلجراف Belgrave، إن لم تكن إلا صفحات مملوءة بالتفاهة التي تشبه تفاهة تلك الأعمال التي سميت هكذا منذ نصف قرن * * .

هذا المقطع يقدم لنا عناصر أخرى للتأمل. يفترض المؤلف قدرة قارئه النموذجي، وفي نفس الوقت يجعل منه مؤسسة. ومع ذلك فنحن الذين نملك تجربة الروايات القوطية Gothique التي كانت مطالبة بالمعرفة عند قراء ولترسكوت Walter scott بأن بعض الأسماء تتضمن «البطل الفروسي» كما كانت بعض روايات الفروسية مملوءة بالشخصيات التي ورد ذكرها، والتي تحمل خصائص أسلوبية تجريحية في بعض الوجوه.

إذن، توقع المؤلف لقارئه النموذجي لا يعني فقط «الأمل» في أنه موجود، بل هذا يعني أيضا التحرك في النص بطريقة تعمل على بنائه. إن النص يتوقف على قدرة ما ولكن، أكثر من ذلك يساهم في إنتاج هذه القدرة. هل يمكن القول بأن النص أقل كسلا مما يظهر عليه، وأن طلبه للمساعدة أقل حرية مما يفهم منه؟ فبماذا نشبهه أكثر إذا؟ أيشبه واحدة من هذه العلب، علب Kit التي تحتوي على عناصر جاهزة، يستعملها المستعمل للحصول على نمط واحد ووحيد من الإنتاج النهائي ... أم تشبه مادة تسمح بتركيب جميع الأشكال حسب الاختيار؟ أليست هذه لعبة كاملة كلما ركبناها تعطي دائما صورة الموناليزا La Jocond، أم أنه حقيقة ليس شيئا غير علبة من العجين؟

هل هناك نصوص مستعدة لتحمل الأحداث الممكنة المتوقعة من طرف الرسم رقم (1)؟ هل هناك نصوص تلعب على هذه الانحرافات، تقترحها وتنمناها - وهذه هي النصوص «المفتوحة» لألف قراءة ممكنة محدثة متعة لا نهائية؟ وهل نصوص المتعة هاته ترفض افتراض قارئ نموذجي، أم أنها تفترض قارئا من طبيعة مختلفة؟(4).

لقد أصبحت محاولة تجديد الأنماط ممكنة، غير أن اللائحة المحصل عليها جاءت على شكل استمرار متدرج ذي فوارق دقيقة غير نهائية، نفضل أن نقترح، على المستوى الحدسي، طرفين اثنين، ثم نعود إليهما فيما بعد لمحاولة الحصول على قاعدة موحدة وموحدة، وعلى قالب توليدي سام.

3 - 3 النصوص «المفتوحة» والنصوص «المغلقة»

يعرف بعض المؤلفين جيدا الوضعية التداولية التي أعطينا مثالا منها في الرسم رقم (1)، ومع

ذلك فإنهم يعتقدون بأن ذلك يعتبر وصفا لسلسلة من الأحداث الممكنة التي يمكن تجنبها. ولهذا يحاصرون قارئهم النموذجي بفطنة اجتماعية وبحذر إحصائي، يتوجهون بالتناوب إلى الأطفال والمولعين بالموسيقى، إلى الأطباء وإلى الشاذين جنسيا وإلى هواة الزوارق الشراعية وإلى ربات بيوت البرجوازية الصغيرة وإلى هواة الأثواب الأنجليزية وإلى رجال الضفادع. وبلغة أصحاب الإشهار يختارون «هدفا» ويعملون على أن كل كلمة وكل صيغة وكل مرجع موسوعي يكون مفهوما من طرف قرائهم بحسب كل الاحتمالات. إنهم يهدفون إلى إثارة فعل محدد، وللتأكد من إحداث رد فعل الرعب يقولون: «حدث إذا شيئ فظيع» وفي بعض المستويات تستمر اللعبة (...).

ولكن ما هو أسوأ (أو بالاحرى، بحسب الحالات)؟ هو التوقع بالنسبة للقدرة نفسها حتى من ناحية القارئ المثالي أن تكون غير كافية - بغياب التحليل التاريخي، وبسبب خطأ في التقويم السيميائي، أو التنقيص من تقييم ظروف الإرسال. يعطينا كتاب "أسرار باريس" لسو Mysters Les de Paris" de Sue مثالا لطيفا عن هذه المغامرات في التأويل. هذا الكتاب المتأنق يحكي للجمهور المثقف الوقائع العذبة لبؤس مثير: وهو مقروء من قبل البروليتاريا كوصف واضح ونزيه لعبوديتها. يراها المؤلف ويستمر في كتابتها بالنسبة للبروليتاريا هذه المرة، مضمنا نصيا أخلاقيات الاشتراكية الديموقراطية لمحاولة إقناع هذه الطبقات «الخطيرة»، ولكن، حتى لا يفقد الأمل - يخاف من الثقة في العدالة وحسن إرادة الطبقات المغلوبة. إن الكتاب الموصوف من طرف ماركس وانجلس عل أنه نموذج للرد على الإصلاحية، يقوم برحلة غريبة في ذهن قرائه. وهو ما نجده في الثورة الشعبية لسنة 1848 وعند محاولي الثورة لأنهم قرأوا أسرار باريس (5).

يمكن أن يكون لمضمون الكتاب هذه الآثار الممكنة، ويمكن أن يكون قد رسم هذا القارئ النموذجي، على شرط أن يقرأ وهو يتحاشى الجوانب الأخلاقية ويتجنب إرادة فهمها.

ليس هناك شيء مفتوح أكثر من النص المغلق. ولكن انفتاحه لَهُوَ من أثر فعل مبادرة خارجية هادئة ومن أثرِ طريقة استعمال النص، وليس نتاج كون هذه المبادرة تستعمل من طرف النص. والمقصود هنا هو العنف أكثر من التعاون. يمكن أيضا أن نعنف نصا (يمكن أن نهضم كتابا كالقديس في باتموس Pathmos) ونحصل منه على نتيجة غير ممتعة. ولكننا نتكلم هنا عن التعاون النصي كما نتكلم عن نشاط يستمد رفعته من النص، وهذه الإجراءات لاتهمنا إذن؟ وليكون الأمر واضحا: لاتهمنا هذه الإجراءات في هذا الإطار، فعبارة فاليري Valéry، «ليس هناك معنى صحيح للنص» تسمح بقراءتين: نستعمل النص بالكيفية التي نريدها، وهذه القراءة هي التي لا تهمنا هنا، ويمكن أن نعطي تأويلات عديدة للنص، وهذه هي القراءة التي سنأخذها الآن بعين الاعتبار.

نكون أمام نص «مفتوح» حينما يعلم المؤلف كل ما يفيده الرسم (1). يقرأ هذا الرسم كنموذج لوضعية تداولية لا يمكن إلغاؤها. ويضعها كفرضية تنظم استراتيجيته. يقرر (وهنا تكون نمطية النصوص معرضة لتصبح استمراراً للتدقيقات) إلى أي حد يجب عليه أن يراقب مساعدة القارئ. حتى يجب إبرازها، وتوجيهها أو تركها لتتحول إلى مغايرة تأويلية حرة (...)

سيحاول المؤلف الوصول إلى غرض معين بتوجيه استراتيجية بنوع من الفطنة، وستكون التأويلات ممكنة عندئذ لعدة عوامل، وسيعمل على أن تستدعي الواحدة الأخرى، في انتظار أو أملا- أن تصبح بينها علاقة تعاضد وتعاون لا علاقة تنافر.

يمكن أن يفترض كما هو الشأن عند فنجن ويك Finnegans Wake، أن قارئا مثاليا يصاب بأرق مثالي له قدرة متغيرة، ولكن من حيث القدرة الأساسية يجب أن تكون هي التمكن من الإنجليزية (وحتى إذا لم يكن الكتاب قد كتب بالإنجليزية الصحيحة)، ومع ذلك لا يمكن أن يكون قارئا هلينيا في القرن الثاني بعد الميلاد مَنْ يجهل وجود دبلن Dublin. ولن يكون أميا ذا معجم من الفي كلمة (لم لا يعد كل هذا، ونحن نوجد من جديد أمام حالة استعمال حرة مقررة من الخارج، أو من طرف قراءة مختصرة جدا محدودة في بنيات خطابية واضحة جدا. (cf.4).

إذا، فنجن ويك F.W ينتظر قارئا مثاليا متوفرا كلية على موسوعة ذات حدود مبهمة وموهوبا وذا فطنة اجتماعية ولكن ليس أي نمط من القراء. قارئه النموذجي يبنيه باختيار درجة الصعوبات اللسانية وغنى المراجع وبإدخال المفاتيح في النص والاحتمالات وحتى المتغيرات والقراءات المتقاطعة. القارئ النموذجي عند F.W هو هذا المتحرك الذي يستطيع أن يشغل في الزمان أكبر قدر ممكن من القراءات المتقاطعة (6).

وبعبارة أخرى فإن جويس Joyce في إنتاجه الخاص الذي يعتبر كاتبا لنص مفتوح حين يسمح لنا بالكلام عنه يبني قارئه الخاص من خلال استراتيجية نصية، ويصبح النص غير مقروء إذا كان النص يحيل على قراء لا يفترضهم ولا يساهم في إنتاجهم أو يصبح هذا النص كتابا آخر.

3 - 4 الاستعمال والتأويل

سنحاول أن نميز بين الاستعمال الحر للنص الذي يعتبر استمراراً للتخيل وبين التأويل للنص المفتوح. ونؤسس حول هذه الحدود، وبدون إبهام نظري إمكانية ما يسميه بارت R. Barthes بنص المتعة ويجب أن نعمل سواء كنا نستعمل نصا كنص المتعة، أو نصا محدودا مؤسسا لاستراتيجيته الخاصة (وتأويله كذلك) على تنشيط الاستعمال الحر الممكن للنص. ولكننا نعتقد أنه يجب تحديد تأكيداتنا والقول بأن مفهوم التأويل يستدعي دائما جدلية بين استراتيجية المؤلف وجواب القارئ النموذجي.

يمكن أن نحصل طبيعيا، علاوة على التطبيق، على جمالية الاستعمال الحر، والضال، والماكر للنصوص. لقد اقترح بورخيص Borges أن نقرأ الأوديسة وكأنها جاءت بعد الانيادة أو «محاكاة السيد المسيح» وكأنها كتبت من طرف سيلين Celine. هذا الاقتراح جيد ومثير ويمكن تحقيقه. وكلما كان نص ما أكثر إبداعا من الآخر، كان هناك نص جديد قد تم إنتاجه (دون كيشوت لبيير مينار Don Quichotte de P.Ménard) مثلا، مختلف جدا عن دون كيشوت سرفانتس Cervantes الذي يتطابق معه بالرغم من ذلك صدفة كلمة بكلمة). وبكتابة هذا النص الآخر (أو نص آخر) نصل فيه إلى وضع نقد للنص الأصلي أو نصل فيه إلى اكتشاف الإمكانيات أو القيم المستترة،

وهذا ليس بغريب. فليس هناك من كاشف مثل الكاريكاتور Caricature لأنه يظهر بالضبط (وليس كذلك) وكأنه موضوع الرسوم الكاريكاتورية. ومن جهة أخرى، فإنه من الأكيد، أن رواية محكية تصبح رائعة لأنها تصير رواية «أخرى».

ومن وجهة نظر سيميائية عامة، وعلى ضوء تعقد المسلسل التداولي (الرسم 1) والخصائص المتناقضة للحقل السيميائي العام، كل هذه العمليات يمكن أن تفسر نظريا، ومع ذلك، إذا كانت سلسلة التأويلات غير نهائية كما وضح ذلك بيرس Peirce، فإن عالم الخطاب يتدخل لتحديد شكل الموسوعة؛ وليس النص إلا الاستراجية التي تؤلفُ عالم هذه التأويلات - إن لم تكن مشروعة فهي قابلة لذلك على الأقل. كل قرار للاستعمال الحر للنص يتفق وقرار تحديد عالم الخطاب. فحركية عمل الإشارة Sémoisis غير المحدودة لا تمنع تلك التأويلات بل تشجعها، ولكن يجب أن نعرف ماذا نريد: إما أن نُعَوِّد عمل الإشارة على دلالة معينة أو نؤول النص.

ونضيف في النهاية بأن النصوص المغلقة أكثر مقاومة للاستعمال من النصوص المفتوحة، وهي مدركة من طرف القارئ النموذجي المحدد قصد توجيه المساعدة بشكل مكثف، بحث تترك هذه النصوص المغلقة هوامش للعمل قد تمتد كثيرا. لنأخذ القصص البوليسية لـ ركس ستوت Rextout ولنؤول العلاقة بين نيروولف Nerwolfe وأرشي جودين Archie Goodwin كعلاقة «كفكاوية» - من الممكن ذلك - إذ يتحمل النص جيدا هذا الاستعمال، ولا نفقد تعددية الحكاية fabula ولا متعة الاكتشاف الأخير للمجرم. ثم لنأخذ الآن محاكمة كافكا ونقرأها كقصة بوليسية حيث نجدها ممكنة من الناحية القانونية، ولكنها من الناحية النصية تؤدي إلى نتيجة تافهة، بل إن تلفيف المرخوانا بصفحات الكتاب سيكون أحسن.

لقد أمكن لبروست Proust أن يقرأ سبورة أوقات القطار ليجد في أسماء منطقة الفالوا Valois الأصداءَ الناعمة والمتاهية لسفر نفرال Névral بحثا عن سلفي Sylvis. ولم يكن القصد هو تأويل أوقات القطار. إنه واحد من استعمالاته المشروعة وكأنها أحلام يقظة. أما بالنسبة لأوقات القطار فلا تتوقع إلا نمطا واحدا من القارئ النموذجي هو المستعمل الدكارتي ذو الحس الحاد بعدم قلب التتابعات الزمنية.

3 - 5 المؤلف القارئ بوصفه استراتيجيات نصية:

في المسلسل التواصلي عند المرسل والرسالة والمرسل اليه، وغالبا ما يظهر المرسل والمرسل إليه نحويا في هذه الرسالة «أقول لك بأن ...» حينما يتعلق الأمر برسالات ذات وظيفة مرجعية، يستعمل المرسل إليه هذه الآثار النحوية كأمارات مرجعية (أنا تعين «الفاعل التجريبي» لفعل عملية القول المدروسة إلخ). ويمكن أن يشتغل هذا بنفس الطريقة في النصوص الطويلة: الرسائل وصفحات المذكرات الخاصة، في الواقع يمكن لهذا أن يشتغل مع كل ما قرئ أملا في التوصل إلى معلومات حول المؤلف وظروف التلفظ

ولكن حينما يعتبر النص مثلما هو في ذاته، وخاصة في حالات النصوص المتلقاة على امتداد جلسة جدّ واسعة (روايات، خطابات سياسية، وأخبار علمية، الخ) فالمرسل والمرسل إليه يوجدان في النص لا كقطبي فعل التلفظ ولا كأدوار عاملية في الملفوض (جاكبسون 1957)، في هذه الحالات يظهر المؤلف نصبياً فقط:

1) كأسلوب يمكن التعرف عليه والذي يمكن أن يكون بدوره لهجة Idiolecte نصية، أو لغة للمتن، أو لغة المرحلة التاريخية (trattato 3.7.6)

2) كوضعية بسيطة متعلقة بالعامل (أنا = «فاعل هذا القول»)،

3) كوقوع فعل تكليمي محقق (أنا أحلف بأن = « هناك فاعل يقوم بفعل القَسَم»)،

كفاعل لقوة الكلام الذي يبلغ «دعوى التلفظ»: أو كتدخل فاعل غريب عن الملفوظ، ولكنه حاضر بشكل ما في نسيج نصي واسع (فجأة وقع شيء فظيع ...، ... قالت الدوقة بصوت يوقظ الأموات ...).

إن إثارة شبح المرسل عادة ما تتلازم وإثارة شبح المرسل إليه (كريستيفا Kristeva) 1970. لنأخذ هذا المقطع من الأبحاث الفلسفية لوتجنستاين (66) Wittgenstein:

لنأخذ مثلا المسلسل الذي نسميه «لعبة» وأقصد لعبة الشطرنج، لعبة الورق، لعبة الكرات، والمسابقات الرياضية -وهكذا. فماذا الذي يجمع بين هذه الألعاب؟ لا تقل: يجب أن يكون هناك شيء واحد في كل هذه الألعاب، وإلا فلن ندعوها (ألعابا)، ولكن انظر فيما إذا كان هناك شيء يوحّد بينها. في الحقيقة حينما ننظر إليها لن نجد بالتأكيد شيئا موحدا يوجد في جميع الألعاب، ولكنك ستجد تشابهات وتماثلات بل وستجد فيها أيضا بشكل مطلق سلسلة من ذلك.

لا تعين كل ضمائر المتكلم شخصا يدعى لدفيغ وتجنستاين Ludwig Wittgenstein أو قارئا تجريبيا ما. إنها تمثل استراتيجية نصية خالصة، فتدخل تيمة المتكلم هو تكملة لتنشيط قارىء نموذجي حيث لا يحدد إلا بنمط العمليات التأويلية التي يفترض أن يقوم بها: مثل التعرف على التماثلات ومراعاة بعض القواعد.

وبنفس الطريقة -فإن المؤلف ليس استراتيجية نصية تستطيع أن تقيم ارتباطات دلالية متبادلة: أريد أن أقول ... (Ich meine) تعني أنه في إطار هذا النص أن مصطلح لعبة عليه أن يتحمل بعض التمديدات (الذي يعايش لعبة الشطرنج، لعبة الورق، إلخ)، بينما نمتنع أن نعطيه وصفا مقصديا. في هذا النص فتنجنستاين .W ليس إلا أسلوبا فلسفيا، والقارئ النموذجي ليس إلا القدرة الفكرية على اقتسام هذا الأسلوب بالتعاون على تنشيطه.

ولنوضح ذلك أكثر - فعندما نستعمل مصطلحات مثل مؤلف وقارئ نموذجي فإنه يفهم منها دائما، وفي كلتا الحالتين، أنماط الاستراتيجيات النصية. فالقارىء النموذجي هو مجموعة ظروف الفوز والحظوة (شروط الابتهاج والتبريك) المبنية نصيًا والتي يجب أن تكون مرضية ليكون

النص ملء نشاطه وتحيينه في مضمونه المحتمل أو الممكن (7).

3 - 6 المؤلف بوصفه فرضية تأويلية :

إذا كان المؤلف والقارىء النموذجي يمثلان استراتيجيتين نصيتين فإننا نكون أمام وضعية مزدوجة. فمن جهة -وكما قلنا لحد الآن - فالمؤلف التجريبي بما هو ذات للتلفظ النصي يكون فرضية القارىء النموذجي، وبترجمة هذه الفرضية إلى مصطلحات استراتيجية خاصة به، يرتسم المؤلف بنفسه من حيث هو ذات للملفوظ، وبما هو صيغة للإجراء النصي وتصريفه إلى مصطلحات أكثر «استراتيجية». ولكن من جهة أخرى، فالمؤلف التجريبي بما هو ذات ملموسة لأفعال التعاون، عليه أن يرسم بدوره فرضية المؤلف تختصر فيها معطيات استراتيجية نصية. الفرضية التي كونها القارىء النموذجي بالنسبة لمؤلفه النموذجي يظهر أنها أكثر تأسيسا من تلك التي كونها المؤلف التجريبي عن القارىء النموذجي، ويحققه كسلسلة من العمليات النصية. فالأول بالعكس، يختزل صورة نمطية للشيء الذي روقب من قبل بوصفه فعلا للتلفظ، وأصبح الآن نصيا من حيث هو ملفوظ. لنأخذ المثال رقم (11). فتجنستاين يفترض أنه يوجد قارىء نموذجي فقط، ليستطيع القيام بالعمليات التعاونية التي يقترحها، بينما نحن، القراء، نتعرف على صورة فتجنستاين النصية كسلسلة عمليات واقتراحات تعاونية ظاهرة كالتي برزت، ولكن المؤلف النموذجي ليس دائما واضح الإدراك، وليس غريبا أن القارىء التجريبي له نزوع نحو الكشف عنه (انطلاقا من المعلومات الموجودة عنده من قبل) ليضعها على القارىء التجريبي بما هو ذات للتلفظ، هذه الأخطار وهذه الفروق هي التي تجعل التعاون النصي مغامرة أحيانا.

ويجب ألا يفهم من «التعاون النصي» عند تدقيق كلامنا أنه تحيين لمقاصد الذات التجريبية للتلفظ، ولكن نعني به تحيين المقاصد المتضمنة تقديرا في الملفوظ، لنأخذ مثالا : في نقاش سياسي أو في مقال ينعت إحدى السلطات أو مواطني اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفياتية U.R.S.S بالروس عوض نعتهم بالسوفييت. يظهر أنه يفهم منه تحريك تضمين إيديلوجي ظاهر، وكأنه يرفض الاعتراف بالوجود السياسي للدولة السوفياتية التي ظهرت في ثورة أكتوبر ويفكر في روسيا القيصرية، وفي بعض الحالات فإن استعمال هذا المصطلح أو ذاك يصبح هاما جدا. ومع ذلك يمكن أن يستعمل مؤلف، وبدون حكم مسبق ضد السوفيات، مصطلح الروس بدون قصد، وعن طريق العادة والتواضع وبنوع من الخفة ويصبح منخرطاً في استعمال واسع الانتشار. فكلما قارنا التمظهر الخطي (استعمال المصطلح المقصود: الروس) بالسنن الصغرى Sous codes التي تمتلك قدرتها (ينظر في العمليات التعاونية المحددة في الفصل 6.4 (من هذا الكتاب)) فإن للقارئ الحق في أن يحمل مصطلح "الروس" مضمونا أيديولوجيا. وله الحق في ذلك لأنه نصيا قد تم تحريك الدلالة الإيحائية أو المصاحبة. وهذا هو القصد الذي يجب أن يَعْزُوه القارئ إلى مؤلفه النموذجي باستقلال عن مقاصد المؤلف التجريبي. وتتحق ظاهرة التعاون النصي وتتكرر هنا بين استراتيجيتين خطابيتين

وليس بين ذاتين فرديتن.

ومن الطبيعي فإن القارىء التجريبي ليتحقق كقارىء نموذجي له واجبات «فيلولوجية» أن يسترجع سنن المرسل ويقترب إليه كثيرا. لنفرض أن المرسل المؤلف هو متكلم ذو سنن محدودة وذو ثقافة سياسية محدودة، إذ لا يستطيع أن يستحضر في ذهنه هذا التمييز بين الروس والسوفييت، ولنفرض أن أميا لا يتوفر إلا على معارف سياسية - لسانية مبهمة، وينطق جملة بمثل هذا الاسلوب «كان خروتشوف رجلا سياسيا روسيا» (في حين أنه كان أوكرانيا). من الواضح أن تأويلا نصيا في هذ المعنى يعني الاعتراف بالموسوعة المحدودة للارسالية بالقياس إلى موسوعة المرسل إليه- المتلقي. ولكن هذا يعني النظر في ظروف تلفظه، وإلا إذا افترضنا أن هذا النص ينجز مسافة تواصلية وأنه يتداول كنص «عمومي «Public»»، لا يمكن أن يرد إلى موضوعه اللفوظي الخاص -بل يجب النظر إليه في وضعيته التواصلية الجديدة كنص، مستقبلا من خلال شبح مؤلف نموذجي تكويني، والذي يحيل على نظام من السنن والسنن الصغرى المقبولة من طرف المرسل إليهم الممكنين، والذي يتطلب أن يكون محققا حسب قدرة المصدر. فالنص إذاً سيتضمن تميزاً إيديولوجيا. لا بد إذن من قرارات تعاونية تتطلب تقييمات بالنسبة للتداول الاجتماعي للنصوص. يجب ترقب حالات حيث يتحدد بوعي المؤلف النموذجي الذي أصبح كذلك تبعا للأحداث الاجتماعية مع العلم أنه لن يتداخل مع المؤلف التجريبي (8).

ويبقى واضحا حالة ماإذا كان القارئ يقدم فرضية أن عبارة الروس قد استعملت بدون قصد (قصد نفسي منسوب إلى المؤلف التجريبي) وحيث تلتقي مع خصوصيات اجتماعية ايديولوجية أو تحليلات نفسيه للمرسل التجريبي. وهذا لا يعلم بأنه يحرك بعض التضمينات ولكنه كان يريد ذلك بدون وعي، هل يمكن أن نتكلم في هذه الحالة عن التعاون الصحيح أو عن التأويل السيميائي للنص؟

من الواضح أننا نصف هنا الوضع الاعتباري لهذه «التأويلات» الاجتماعية أو التحليل النفسي للنصوص، حيث يجب الكشف عما يقوله النص في الواقع باستقلال عن نوايا المؤلف وقصده، سواء أتعلقت تلك النويا بشخصيته أم بأصوله الاجتماعية أم حتى بعالم القارئ نفسه.

وإنه لمن الواضح أيضا أننا نصل إلى بنياته الدلالية العميقة التي لا يعرضها النص على السطح ولكنها تكون مفهومة من طرف القارئ كمفتاح للتحيين الكامل للنص: البنيات العاملية (كأسئلة حول «الذات» الفعلية للنص، بعيدا عن التاريخ الفردي لهذا الشخص أو ذاك الذي يظهر أنه يُحكَى عنه في النص) والبنيات الايديلوجية، وسنحدد هذه البنيات في الفصول اللاحقة ونناقشها في الفصل التاسع.

لنتوقف عند هذا الحد كي نستخلص في النهاية أنه يصبح لدينا مؤلف نموذجي بمثابة فرضية تأويلية حينما تُمثل ذات الاستراتيجية النصية كما تظهر من خلال النص المدروس، وليس حينما نعبّر وراء الاستراتيجية النصية عن فرضية ذات تجريبية تريد عند الاقتضاء أو تفكر أو تريد أن تفكر في الأشياء المختلفة التي يقولها النص للقارئ النموذجي مع مقارنته بالقوانين التي يرجع إليها أو يحيل

عليها.

ومع ذلك لا يمكن أن ننكر الوزن الذي تأخذه ظروف التلفظ التي تؤدي إلى تكوين فرضية حول مقاصد الذات التجريبية للتلفظ في تحديد اختيار المؤلف النموذجي. لنأخذ حالة نموذجية: التأويل الذي قدمته الصحافة والأحزاب السياسية لرسائل ألدو مورو Aldo Moro أثناء سجنه وقبل قتله، والتي كتبت عنها لوكرسيا إسكودورLucrecia Escudrero ملاحظات مناسبة جدا (9).

بإعطاء رسائل ألدو مورو تأويلا يأخذ بعين الاعتبار القوانين المعتادة ويتجنب ظروف التلفظ فإنه ليس هناك من شك في أنها رسائل (وهدف الرسالة الخاصة هو إرادة التعبير بصدق عن فكر الذي يكتبها) تظهر فيها ذات التلفظ بوصفها ذاتا للملفوظ، وتعبر عن التماسات ونصائح وادعاءات. وإذا أرجعناها إلى القواعد التخاطبية العامة أكثر مما نرجعها إلى مدلول العبارات المستعملة فإن المقصود حينئذ أن مورو يطلب تبادل السجناء.

ومع ذلك فإن الصحافة، في معظمها، تبنت ما نسميه بالاستراتيجية التعاونية للرفض La stratégie coopérative de refus التي تطرح للمناقشة، من جهة، ظروف إنتاج المقولات (مورو يكتب تحت الضغط، إذا لم يقل ما يريد قوله) ومن جهة أخرى مدى التماثل بين ذات الملفوظ وذات التلفظ (المقولات تقول أنا مورو. ولكن ذات التلفظ هو شخص آخر). إن الذي يتكلم هم المختطفون تحت قناع مورو وفي كلتا الحالتين، مظهر المؤلف النموذجي يتغير واستراتيجيته غير متينة بالنسبة للاستراتيجية التي كنا ننسبها من قبل إلى الشخص التجريبي مورو. (المؤلف النموذجي لهذه الرسائل، ليس هو المؤلف النموذجي للنصوص الأخرى الكتابية، أو كتابات ألدو مورو في الظروف العادية).

من هنا تتفرع عدة فرضيات:

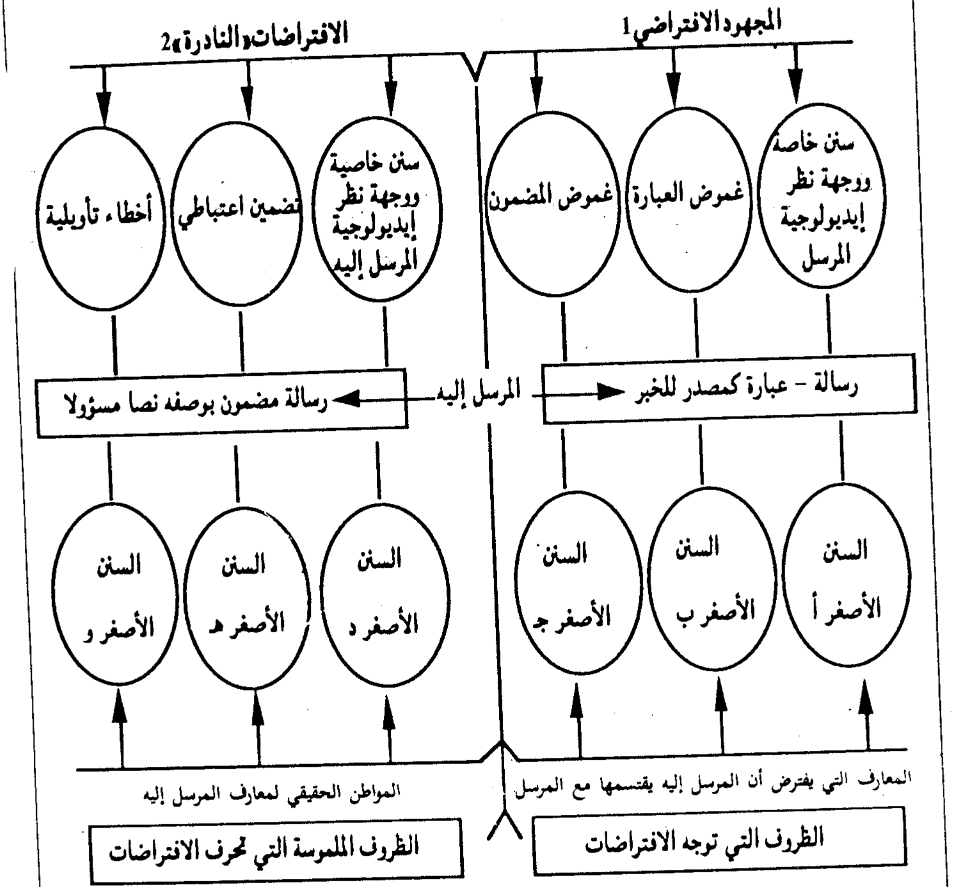
1) كتب مورو ما كتبه ولكنه يقترح ضمنيا بأنه يريد قول العكس، إذا، فنداءاته يجب ألا تؤخذ حرفيا

2) يستعمل مورو أسلوبا مغايرا لأسلوبه العادي ليؤدي رسالة وحيدة وخاصة: «لا تصدقوا ما أكتبه».

3) مورو ليس هو مورو لأنه يقول أشياء مغايرة للأشياء التي كان يقولها عادة أو تلك التي كان عليه أن يقولها عادة، والتي كان عليه أن يقولها حقيقة، وهكذا نرى في هذه الفرضية الأخيرة كم أن التوقعات الإيديولوجية للمرسل إليهم لعبت على سيرورة «الحقيقة والصدق» وعلى تعريف المؤلف التجريبي والمؤلف النموذجي.

إن الأطراف والجماعات القابلة للتفاوض لعبت من جهتها عكسيا لعبة التعاون بطرح استراتيجية القبول: الرسائل تقول «P» وموقعة من طرف مورو، إذا مورو يقول «P». ذات التلفظ

لم تكن موضع نقاش، والنتيجة أن المؤلف النموذجي غير اسمه (واستراتيجيته). إن هدفنا طبعا ليس أن نقول هنا ما هي الاستراتيجية التي كانت هي الأجود، فلو كان السؤال هو: «من كتب هذه الرسائل؟» فإن الجواب سيبقى موكولا للمراسيم غير المحتملة في كتابة الرسائل. ولو كان السؤال هو «من هو المؤلف النموذجي لهذه الرسائل؟» فإنه من الواضح أن القرار كان متأثرا سواء بالتقييمات أو بظروف التلفظ، أو بالافتراضات الموسوعية حول «التفكير الاعتيادي» لـ رو، أو أخيرا (ولكن هذا العنصر الأخير حدد بوضوح العنصرين الآخرين) بوجهات النظر الإيديولوجية الأولية (التي ستتحدث عنها في الفصول 7,6,4). وحسب المؤلف النموذجي الذي نختاره فإن نمط الفعل اللساني المستخلص قد تغير وأخذ النص دلالات مختلفة برفضه مختلف أشكال التعاون. وهذا ما يحدث فعلا حينما نقرر بأن نقرأ عبارة جدية كعبارة ساخرة أو بالعكس. إن مظهر المؤلف النموذجي تابع للآثار النصية، ولكنه يعرض للخطر عالم ما وراء النص وما وراء المرسل إليه، وحتى أمام النص وسيرورة التعاون (بالمعنى الذي يتوقف على السؤال: «ماذا أريد أن أفعل بهذا النص؟ (10)»).


المجهود الافتراضي1
الافتراضات«النادرة»2
سنن خاصة ووجهة نظر إيديولوجية المرسل
غموض العبارة
غموض المضمون
سنن خاصية ووجهة نظر إيديولوجية المرسل إليه
تضمين اعتباطي
أخطاء تأويلية
رسالة - عبارة كمصدر للخبر
المرسل إليه
رسالة مضمون بوصفه نصا مسؤولا
السنن الأصفر أ
السنن الأصفر ب
السنن الأصفر ج
السنن الأصفر د
السنن الأصفر هـ
السنن الأصفر و
المعارف التي يفترض أن المرسل إليه يقتسمها مع المرسل
المواطن الحقيقي لمعارف المرسل إليه
الظروف التي توجه الافتراضات
الظروف الملموسة التي تحرف الافتراضات

- الرسم رقم1 -

الهوامش

* النص المترجم هنا هو الفصل الثالث من كتاب Lector in Fabula «القارئ في الحكاية» لأمبوطو إيكو Umberto Eco، وسيجد القارئ أن له علاقة مع الأجزاء الأخرى من الكتاب وبكتابات أخرى للمؤلف نفسه، شأن أي نص يجتزأ من كل، ومع ذلك فإن هذا النص يشكل وحدة شبه مستقلة فيما يتعلق بمفهوم «القارئ النموذجي».

1) أنظر، Carnap 1952، وكذلك هذا الكتاب [القارئ في الحكاية]. (5.8)

2) فيما يخص أنساق التماثل التي لها علاقة باستعمال ضمائر التعيين، انظر، Van Dijk 1972 a . وبالنسبة لمجموعة من الأمثلة أنظر هذا الكتاب (11.8 و10)

3) بالنسبة للقواعد التخاطبية نحيل على Grice 1967 . ونذكر بالحكم التخاطبية لجريس Grice : قاعدة الكمية : تقتضي بأن تكون مشاركتك إخبارية بقدر ما تتطلبه وضعية التبادل . قانون الكيفية : لا تقل ما تظنه خاطئا، ولا تتكلم عما ليس لك عنه أدلة مناسبة . قانون العلاقة : لا تتكلم لكي لا تقول شيئا . قانون الأسلوب : تجنب العبارات الغامضة، تجنب الإبهام، كن موجزا (تجنب كل إطناب غير نافع)، كن منطقيا .

* يقدم المؤلف هنا العبارات الأولى من رواية الساندرو مَانزوني Alessandro Manzoni* I promessi sposi, (الترجمة الفرنسية لهذه الرواية قام بها أرمون مونجو Armand Monjo، الخطاب، Les fiancés، باريس 1982) .

** الترجمة الفرنسية لدوفو كونبري Defaucompret, Garnier 1931 .

4) بالنسبة للعمل المفتوح نحيل على كتاب، امبرطوايكو U.ECO «العمل المفتوح Paris seuil 1965 «L'Oeuvre ouverte»

5) انظر إيكو 1976 وخاصة Sue: il socialismoe la consolazione وإيكو ECO، 1967 : «البلاغة والإيديلوجية في كتاب أسرار باريس، لأوجن سو «Rhtéorique et idéologie dans les "Mystères de Paris" d'Eugène Sue, Revue int des sciences sociales, 14,4 ».

6) انظر إيكو 1976 : Les poétiques de Joyce في كتابه المذكور «العمل المفتوح» وكذلك مقالته Sémantique et Métaphore في مجلة Tel Quel 55,1973

7) بالنسبة لشروط الفوز والحظوة بالنسبة للنص نحيل على أوستين، 1962، وسورل 1969

8) هل نحن متأكدون من أن عيسى يقصد في عبارة (أرجعوا مالقيصر لقيصر) سلطة الدولة العامة، وأنه لا يعني فقط الإمبراطور الروماني الموجود في الحكم في هذه المدة دون الحديث عن واجبات أبنائه في ظروف وقتية ومجالية مختلفة؟ من أجل ذلك يكفي النظر إلى الجدل القائم حول امتلاك الخيرات وفقر الحواريين كما يظهر في القرن الرابع عشر بين الفرنسسكانيين «الروحانيين» وبين البابا، وكذلك مثل هذ الجدل يوجد قديما وبشكل واسع بين البابوية والإمبراطورية، لإدراك مدى صعوبة مثل هذا التأويل. ومع ذلك فقد قبلنا إليوم، كمعطى موسوعي، المعادلة (المجازية) بين قيصر وسلطة الدولة. وحول هذه القواعد نواصل تحقيق مقاصد المؤلف النموذجي المدعو بعيسى الأناجيل الكنسية.

9) مداخله قدمت في ندوة حول "Il caso Moro , manipolazione e riconoscimento الخطاب السياسي بالمركز الدولي للسيميائيات واللسانيات ب URBINO يوليوز 1978.

10) يتداول مفهوم القارئ النموذجي بأسماء أخرى وبتباينات مختلفة في عدة نظريات نصية. انظر مثلا: Barthes 1966;Corti, 1976 Hirsch 1967, Schmidt, 1976 ;Van Dijk,1976ç ; Riffaterre 1971, 1976; Lotman 1970 ; Iser ; 1972 ونجد كذلك إشارات غير مباشرة ولكنها ثمينة عند Weinrich 1976 (7.8et 9)

مصطلحات

Acte ....

Actualisaion ....

Actantielle ....

Rôles Actantielles ....

Alternatif ....

Cible ....

Circonstances d'énonciaion ....

Code ....

Sous-code ....

Co-réference ....

Conversationnelle ....

Cooperation ....

Compétence ....

Corrélation ....

Destinataire ....

Destinateur ....

Destination ....

Décodable ....

Emeteur ....

Extra-Linguistique ....

Ennoncé ....

Enonciation ....

Encyclopédie ....

Flactus Vocis ....

Génératif ....

Glossolalie ....

قوطي ....

لعبة ....

قرينة ....

تأويل ....

مؤول ....

قارئ ....

قارئ نموذجي ....

قارئ تجريبي ....

قارئ مثالي ....

قارئ ضمني ....

قراءة متقاطعة ....

رسالة ....

إوالية ....

مسكوت عنه ....

ملاءمة ....

مسلمات المدلول ....

مسلسل تواصلي ....

إحالة ....

حشو (إطناب) ....

حتما ....

تركيبي ....

نظام ....

(عمل الإشارة) ....

دلالي ....

استراتيجية ....

Stratégie textuelle . . . .

Stratégie cooperatif du refus . . . .

Stratégie d'accepatation . . . .

Stratégie discursive . . . .

Théme . . . .

Thématique . . . .

Texte . . . .

Texte fermé . . . .

Texte ouvert . . . .

Tissu textuel . . . .

ميشيل رايمون

بصدد التمييز بين الرواية والقصة

ترجمة : حسن بحراوي

يعود التمييز بين الرواية والقصة الى فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى، فقد كشف عنه جيد سنة 1911، واستعاد هذا التمييز راهنيته مع ظهور رواية «مزيفو النقود» التي كان جيد قد أهداها الى مارتان دي كار باعتبارها «روايته الأولى الأساسية».

وفي مشروع مقدمته لرواية «ازابيل» كان جيد قد دقق تصوره للرواية بوصفها «عملا أدبيا موزعا» وخاضعا لتنوع في وجهات النظر وفي الشخصيات . . . ثم كتب في رسالته الى أندري بونيي يقول بصدد« أقبية الفاتيكان» : «لماذا أسمي هذا الكتاب «دراما نقدية»؟ ولماذا أسمي نصوصا أخرى قصصا؟ لأجل أن أؤكد بأنها ليست بروايات .» وفي يومياته جعل جيد من هذه الدرامات النقدية أو القصص كتبا « ساخرة أو نقدية» وقدم «الأقبية» على أنها دراما نقدية . أما القصة فقد كانت تتميز لديه بملمحين : فهي تقدم شخصية أساسية ، وتنتقد موقفا أخلاقيا في نفس الوقت الذي تعرضه فيه . إن القصة تتعارض مع الرواية تعارض البسيط مع المركب، ولكن بساطتها تلك لاتكمن في تقديم مشهد قصير وعنيف مثل مشهد القصة القصيرة ، فبإمكان القصة ان تعرض مجرى حياة بكاملها شريطة أن تحرص على إلقاء كل الضوء على البطل المركزي، إن قصر القصة وصفاء نسقها يتعارضان مع ما يتميز به مفهوم العمل الروائي من الاتساع، وهو التصور الذي نصادفه في روايات كل من تولستوي ودوستويفسكي وجورج اليوت وبوتلر . لقد كان التعارض بين القصة والرواية، سنة 1911، يحيل على المواجهة بين فن فرنسي تمثله أعمال من فصيلة « أميرة كليف» و«دومينيك» و«أدولف »، وبين الرواية الاجنبية الكبرى التي كانت في طريقها لان تصبح قطبا جاذبا لكثير من الروائيين الفرنسيين.

إن ماكان يجعل التمييز، بين الرواية والقصة ، أمرا صعبا ومركزيا هو أن القصة من الوجهة التقليدية كانت تعتبر مادة الرواية ونسيجها في نفس الوقت . لكن هاهو جيد يجعل منها جنسا أدبيا، له قوانينه ، ومحدد بايجاز كرواية قصيرة تضيئ بكثافة مشهدا يمثل فيه السارد بهذه الصفة أو تلك . وقد وصل الوضع الى حد ان القصة كانت في نفس الوقت جنسا أدبيا قائما إلى جانب الرواية،

ونسيج الرواية نفسها . وليس بمستغرب أن الرواية كانت مسوقة الى البحث عن طريقها بالتحلل من قوانين القصة ، أي أنها كانت مسوقة بمعنى ما ، إلى البحث عن نفسها . ومن هنا كان التمييز بين الرواية والقصة يضعنا في صميم أزمة الرواية .

وغداة الحرب ، استعاد دي بوس ، بصدد «الابيثالام» ، مفهوم الرواية – الطبيعة الذي كان تيبودي قد تحدث عنه و عارضه بمفهوم الرواية – القصة . وقد ذكرنا دي بوس بالعبارة القديمة لـ بورجي التي تقول بأن «الرواية ليست هي الحياة المعروضة» ولكن هي «الحياة المحكية » . وهكذا أصبحت الرواية لدى دي بوس هي الحياة المعروضة ، أما الحياة المحكية فهي بالعكس مايميز القصة . وفي القصة فالسارد سواء أكان بورجيا أو جيديا فإنه يسيطر على مادته ، ويخضعها للترتيب والتنسيق ، ويجعلها تابعة لأغراضه . أما في الرواية فسوف لن يكون هناك سارد بل مرآة ، إذا استعرنا تعبيرا ستانداليا . وبعد عدة سنوات ، سيراجع دي بوس هذا التمييز : ف «أدولف» كانت نموذجا للقصة ، لأنها كانت « تقريرا عن الحياة» أما «الحرب والسلم» فقد كانت رواية عظيمة لأنها تمثل «حضور الحياة»

لقد كان رامون فيرنانديز ، سنة 1926 ، في كتابه « منهج بلزاك» ، ينظر الى الرواية والقصة بوصفهما صيغتين للتقديم ، ويؤكد على الاختلاف الأساسي القائم بينهما : فالحدث في الرواية يجري في الحاضر بينما الحدث في القصة قد جرى في الماضي ، والقصة تدور حول ماض ما ، بينما الرواية تقيم في حاضر ما . . . وهذا الاخير اذا لم يكن حاضرا لفظيا فهو ، على الاقل ، حاضر سيكولوجي . إن القصة «تجعلنا نعرف» الأحداث من دون أن تسعى الى خلقها ، إنها تضيف ، إلى نظام الانتاج الحي ، نظاما للعرض المفهومي .

انطلاقا من هذه العبارات ، فقد كان واضحا بأن السارد في القصة ينظم الاحداث وفقا لمخطط سببي وزمني بل تفسيري عندما يكشف الأحداث على ضوء ما سبق ويمنحها قيمة شمولية أو تمثيلية . في حين يحاول الروائي إعادة الشعور بكثافة الأحداث أو بالتباس البطل . وقد سبق لـ ريفيير في «رواية المغامرة» أن عارض التحليل البورجوي بالنموذج المثالي للروائي الذي يعيد إلى الحدث حضوره ، والذي يقدم الأبطال ذوي المستقبل الغامض والذين يكونون «مشدودي الأرجل والأيدي الى اللهفة العجيبة للحياة» وقد وجدنا عند ريفيير ليس فقط نموذج الرواية المتعددة الأحداث والشخصيات بل جاذبية عالم مقدم في حاضره ، شديد البعد عن العالم التفسيري والسببي والبرهاني الذي ينتمي لبورجي .

لم تكن عبارات فيرنانديز ذات وضوح مطلق ولكنها كانت تفتح آفاقا متنوعة بما فيه الكفاية .

لقد كان المثل الأعلى لـ فيرنانديز يتضمن « موهبة الحضور» ، العزيزة لدى بورجي ، وتلك «المباشرية» التي تحدث عنها جيل رومان ، كما يتضمن تلك «المرآة» أوذلك «الامتلاء بالحياة» الذي تكلم عنه دي بوس : إن هذه هي الميزات الكبرى لفن يتحدد بطموحه الى أن يفرض على القارئ حضور عالم تخيلي . ولكن ليس هناك علاقة بين «موهبة الحضور» التي نجدها عند دوماس وبين

«الامتلاء بالحياة» الذي نشعر به عند قراءة «الحرب والسلم»، وفي كلتا الحالتين يتولد لدينا انطباع بالحضور آت دون شك من ارتياح لايكدر ولاحدود لابداعه.

ومن جهة أخرى، فإن فكرة فيرنانديز، التي تستمد من بعض مقترحات رفيير إضاءة مختلفة قليلا، قد فتحت الطريق أمام ما كان سيصبح احد الميول الاساسية للرواية: أي تبعية الشخصية للحاضر، بما أن ماضيها لم يعد سوى ذكرى وأن مستقبلها مبهم. ومن هنا ستختفي الاحالات الى تولستوي والى كبار الروائيين الكلاسيكيين أمام الاحالات التي كان يقوم بها فيرنانديز نفسه الى الأعمال الأكثر جدة، مثل «يوليسيس» لجويس التي كان يرى فيها سنة 1929 نهاية للرواية وازدهارا لها في نفس الوقت.

فالمونولوج الداخلي وأساليب وجهات النظر قد شكلت مجهودا منهجيا للحصول، بصفة إستثنائية، على بعض الآثار الفنية التي توصل روائيون كبار الى انتاجها بوسائل أخرى، إن فن المونولوج يقضي بجعل هذا الحضور الذي يغمر القارئ حاضرا معيشا من طرف البطل. وفي هذا النمط من الروايات، فإن القارىء يستفيد من الاشارة الخاطفة للشخصية، وأمام الاحداث التخييلية فإنه يستعيد الاحساس بالمفاجأة وبالتساؤل وبانعدام اليقين الذي تخفيه الحياة. ومن الرواية البورجوية التي حلم بها ريفيير الى الرواية الوجودية، ومن الرواية الجويسية الى روايات الواقعية الذاتية فإن الجنس الروائي كان يتجه نحو كل الآفاق التي كشفها فيرنانديز: لقد كان المجهود يتعلق باستبدال الزمن المفهومي للقصة، الذي يعتبر إطارا تظهر داخله عوامل التفسير، باقتراح مدة معيشة. لقد كان الطول الضروري للرواية مرتبطا بإرادة الكشف عن عمق هذه المدة. فمؤلف القصة يكون مكتفيا بكتابة عبارة من قبيل: «انخرط بيير بيزخوف في مهنة البناء». ولكن الروائي العظيم الذي هو تولستوي يخصص عدة صفحات ليجعل بطله يعيش هذا الانخراط الذي يظهر وكأنه سلسلة من الاختبارات. وعندما ترسم القصة منحنى حكائيا يطوف عبر اللحظات والايام، فإن الرواية تبحث عن الاقتران بمدة ما.

وقد تراجع رامون فيرنانديز سنة 1929 في مقاله المعنون بـ«شعرية الرواية»، عن التمييز الذي كان قد كشف عنه سنة 1926. لقد ظل دائما يرى في القصة تنظيما منطقيا، وخطابيا للماضي، بينما الرواية «تجري أمامنا» دون عرض ودون مواربة؛ غير أنه صرح قائلا كذلك: إن المدة تلعب دوراً أقل أهمية مما كان يتصور. فقد أثارته ملاحظة كان أرتيكا إي كاسي قد أدلى بها وتدور حول كون كثير من الروايات الطويلة، بما فيها بعض أفضل روايات دوستويفسكي، لاتغطي سوى عدد قليل من الايام والساعات. «إن ما يدوم إذن، يقول فيرنانديز هو الوصف وليس الشيء الموصوف». إنها جملة مركزية؛ لأنها كانت تحدد الرواية، باختلاف عن القصة، باعتبارها «تحليلا شاملا للواقع من طرف المؤلف». وكان بورجي قد لاحظ، أنه إذا كان كاتب القصة القصيرة يقطف غصنا واحدا (من النبتة)، فالروائي يجتثها كاملة، بجذورها وتربتها، لقد كان بورجي يقصد أن يوحي لنا فقط بأن القصاص لايعرض سوى واقع مخدوع، لكن الروائي، ولأنه يترك لنفسه حرية إظهار الاسباب والنتائج في نفس الوقت، كان له الحق، بل من واجبه، أن يعطي التفسيرات ويصدر الاحكام،

وسيكون مغريا استعادة الصورة التي يقدمها بورجي وإعطاؤها كل قيمتها : فالروائي يكون جد متميز بوصفه الكاتب الذي، بدل أن يجرد (الأشياء) ويعزلها، فهو يمسك بالواقع بمختلف تشعباته ويملء كثافته ، وينخرط كلية في الحكاية التي يختلقها ، ناسجا بذلك ، ودون انقطاع ، العلاقات (القائمة) ضمن هذا النسيج الخيالي، ومخصبا كتابه بكل الذكريات التي تنهال عليه وبكل الأفكار التي تراوده، إن عبارة فيرنانديز « إن الوصف هو الذي يدوم وليس الشيء الموصوف» كانت ثمينة بصورة خاصة من حيث إنها سمحت بالإفلات من حكم القيمة الذي يصعب تفنيده كلما فكرنا في الرواية، والتي تريد أن نعتبرها بمثابة إعادة إنتاج للواقع . إننا نميل في معظم الاحيان الى النظر الى الرواية، بالفعل، كما لو كانت انعكاسا ، ومرآة وتمثيلا، وغير ذلك من الاستعارات الأخرى.

إن التمييزات التي أتينا على دراستها كانت ترى في القصة« حياة مروية» وفي الرواية « حياة معروضة أو ممثلة» بواسطة مرآة صافية . هاهنا تكمن صيغتان لتقديم الواقع . والحال أن الرواية ليست أكثر واقعية من القصة . إن التمييزات الصحيحة الواجب إقامتها - والتي حدسها فيرنانديز في أكثر من موضع - لم يكن عليها أن تهتم بالوضع الذي يتخذه الروائي أو السارد إزاء الواقع ؛ بل كان عليها أن تهتم بالسلوك الثقافي للكاتب ساعة مواجهته للورقة البيضاء (ساعة الشروع في الكتابة). فبينما يُقطِّر السارد تلميحاته ويداعب تذكراته ، يستسلم الروائي الكبير لنشوة الاسهاب. فهو لايعوزه أبدا التقاط التفاصيل وإبداء الاقتراحات والاشارات، وإذا اضطر في بعض الأحيان الى التقيد بوضع شخصيته في موقف (حكائي) والى جعلها تسترسل في ديمومتها فبإمكانه كذلك أن يتناول موضوعه عبر خطوط متفرقة . فليس هناك بالنسبة للروائي، سوى طريقة واحدة للايعاز الى القارئ باسهاب الواقع وغناه، ألا وهي الاستسلام لفيض الخلق الفني. إن النسيج الضيق لما يكتشفه الروائي هو الذي يمنحنا الشعور القوي بالحياة المأخوذة في تعقيدها، غير أننا لانخلق من عدم : لذلك فالروائيون قبل أن يباشروا الكتابة ، يقومون بحصاد غزير للمعلومات من كل الانواع منها ستمنح قرائحهم الجامحة ، هذا اذا لم يمتحوا مما تزخر به ذكرياتهم ، وانطباعات طفولتهم التي هي من الفعالية بحيث تجعلهم يوحون بهذا الحضور لعالم معتم، ويكشفون عن واقع هو في الوقت نفسه مجاني ومقيد . لقد كان فيرنانديز أول من قال بأن هذا التمييزات لاتدعي في شيء أنها نهائية، وبخاصة أنها كانت في كل الأحوال (ذات طبيعة) نظرية . وبأن أعمال التخييل تميل في الواقع، بهذا القدر أو ذاك، نحو القصة الخالصة أو الرواية الخالصة، وهي تظل (مع ذلك) في كثير من الأحوال في منتصف المسافة بين (الجنسين).

لقد اعترضت هذه التمييزات النظرية - على خصوبتها - جملة من الانتقادات أولاها هي هل يوجد من وجهة نظر زمنية ، كل هذا الاختلاف بين القصة والرواية؟ يقال، إن القصة تتعلق بالماضي، والرواية تتعلق بالحاضر ، وأنه بهذه الصفة فإن مؤلف القصة يكون على علم بنهاية قصته في الوقت الذي يبدأ فيه بعرضها، وأنه يعرف أين يتجه ، ويرتب إشاراته تبعا للمنحنى الذي يرسمه ؛ وعلى العكس من ذلك، فإن الروائي يعطينا الاحساس بغموض المستقبل، وبأنه قد لايعرف حتى إلى أين يقودنا، وأنه في جميع الأحوال مضطر إلى التظاهر بأنه لايعرف اتجاه

(الأحداث) . هذه التمييزات ، هي تمييزات نظرية ، لأن قارئ القصة لايعرف دائما الى أين يسوقه المؤلف . (هذا) إذا كان هذا الأخير يعرف ذلك (أصلا) . إن القارىء ، إذا صح إحساسه بأنه لايعرف أين نتجه به عند ما يبدأ قراءة رواية ما ، فسيكون(مع ذلك) على بينة من أننا نقوده الى مكان ما ، حتى ولو كان الطريق طويلا ومليئا بالانعطافات ؛ فالقارئ موجود في قبضة الروائي ، وهو مقود الى رؤية مايعيّن له المؤلف وجوب رؤيته ، والرواية هي أبعد من القصة عما يجري في الحياة .

هناك ملاحظة أخرى ، فالمونولوج الداخلي يظهر لـ فيرنانديز في يوليسيس بمثابة نهاية للرواية ، وليس هناك ماهو أبعد من هذا عن القصة ، غير أنه في فرنسا كانت هناك تلك الحوارات الداخلية لـ لاربو التي تمس القصة أكثر مما تمس الرواية : فمن Beauté Mon beau souci ، الى العشاق ، الى العشاق السعداء ، أو إلى Mon plus secret conseil ، ليس هناك سوى اختلافات شكلية .

وأخيرا ، فإن هذا التركيب الأخير الذي تدعي الرواية إقامته قد نجح مارتان دي كار وجيد في الإيعاز به ، دون التفريط كلية في بعض عناصر القصة المرتبة في أجزاء متجاورة . فلم يكن أحد يمارس بعدُ التواقت ، وكل جزء كان يحكي فعليا ، وفي حالة جيد كان يحكي بموهبة راوي (الحكايات) . وتوجد هنا كذلك قصص مغرقة في الكلاسيكية تنجح في فرض حضورها وتصل الى جعل الماضي يعاش كما لو كان حاضرا . وذلك باستعمال الوسائل الاكثر رزانة .

أ . ج غريماس

السيميائيات السردية
(المكاسب والمشاريع)

ترجمة : سعيد بنكراد

ملاحظات تمهيدية :

إن المجال السيميائي الذي عرف في السنوات الأخيرة تطورات ملحوظة - أو على الاقل الجانب النظري والتطبيقات العديدة فيه - هو بدون شك مجال التحليل السردي للخطاب. وهكذا فإن دراسة السردية "Narrativité" المنطلقة من توظيف سريع لمورفولوجية « بروب» قد أفرزت أحيانا مشاريع اختصاصات مستقلة «كعلم السرد» مثلا، أوبناء سريع لـ «نحو» أو «منطلق» سرد يين أحيانا أخرى. ذلك أنه خلافا لما حدث في الاتحاد السوفياتي أو الولايات المتحدة حيث جاهد سيمائيون أمثال : Meletinsky و A.Dundes من أجل تعميق معرفة الميكانيزمات الداخلية للسرد المحدودة في النصوص الاثنو - أدبية. فإن السيميائيات الفرنسية أرادت أن تجد في مؤلف « بروب» نموذجا يسمح لها بفهم أفضل للمبادئ المنظمة للخطابات السردية في مجملها. إن الفرضية القائلة بوجود «أشكال عامة» منظمة للسرد - متفق عليها أو مقبولة ضمنيا - إن كانت قد ألهمت الكثير من الأبحاث، فإنها خلقت في نفس الوقت سوء فهم جد مؤسف.

وفي استقلال عن النقد القائم على افتراضات ايديولوجية، لاعلمية والتي تمس - أو لاتمس- مجمل العلوم الانسانية، فإن أول سوء فهم آت من التطبيقات الميكانيكية للنماذج البروبية أو مشتقاتها المبتذلة على نصوص بالغة التعقيد. ودون أن نضع مسلمة « عمومية الأشكال الخطابية» موضع تساؤل، فإن تطبيقات من هذا النوع قد نجحت في إثبات لافعالية الطرائق (Procedures) التي جاءت بها السيميائيات. لقد تم الخلط باستمرار، في ممارسات من هذا النوع، مابين مهمتين مختلفتين جذريا : - الأولى كانت تهدف إلى توسيع معارفنا المتعلقة بالتنظيم السردي فاختارت- عن ذوق أو ضرورة - طرقا استنباطية و«مشكلنة»"Formatisante"، وعلى عكس الاولى فإن الثانية أرادت استغلال معارفنا الخاصة بالنماذج السردية في أفق قراءة هذه الموضوعات السيميائية المعقدة والخاصة التي هي « النصوص» ، خاصة النصوص الادبية.

فليس غريبا أن نلاحظ أن فقر الادوات قد أعطى قراءات قاصرة .

يمكن تفسير حالة الأشياء هاته بنوعين من الضعف أو القصور . فمن جهة لم يدرك بعض السيميائيين كيف يأخذون بعين الاعتبار نتائج أعمال ليفي شتراوس ودوميزيل التي أبرزت وجود بنيات عميقة منظمة للخطاب ولكنها متوارية وراء تمظهرات سردية السطح من النوع البروبي . ومن جهة أخرى أهمل هؤلاء السيميائيون تقييم البعد الشاسع الذي يفصل ما بين الانتشار السردي وما بين خطية النص المتمظهر وهو ماتحاول البلاغة واللسانيات النصية ملأه . وقراءة نص أدبي في بعده السردي السطحي لن يبدو إلا كإفقار له . هذا فضلا عن أن هذه النماذج المستعارة من « بروب» رغم تعديلاتها الطفيفة ، لم تعد ملائمة في الكشف عن موضوعات ذات تعقيد بنيوي بالغ .

يراد لهذه المقدمة أن تكون مدخلا لكتاب ديدنه التأنيس بالمشاكل العامة للسيميائيات إنها ترغب في توضيح إحدى المشكلات الساخنة مبينة في ذلك الطريق التي قطعته منذ الاكتشاف الجديد لبروب من جهة ، ومن جهة أخرى تعمل على التمييز - بأدق ما يمكن - بين ما يمكن اعتباره مكسبا للسيميائيات وبين ما يشكل مشاريع وفرضيات تريد تعبيد الطريق أمام أبحاث جديدة .

1 - تمحيص نقدي لمورفولوجية بروب :

1 - مشاكل اللغة الوصفية :

دون أن نقلل من أهمية اكتشافات بروب ، يمكننا القول مع ذلك إن عرض نتائج تحليلاته تنقصها الدقة وتشتمل على نقائص واضحة .

أ - إن القول - كما فعل ذلك بروب - بأن القصة هي تتابع إحدى وثلاثين وظيفة ، يفترض مسبقا اعطاء تعريف لمفهوم « الوظيفة» ، فإذا وضعنا ثقتنا في حدس بروب حين يعتبر الوظائف بأنها تغطى « دوائر أفعال شخوص القصة» فإن الصيغ التي يعطيها لوظائف مختلفة ، توقعنا في أغلب الاحيان في حيرة . فإذا كان «رحيل البطل» يبدو كوظيفة تتطابق مع نوع من النشاط ، فإن النقص (Le manque) بعيدا عن أن يكون فعلا ، فإنه يعين حالة (Etat) ولايمكن اعتباره وظيفة . وهكذا عندما نأخذ بعين الاعتبار مجموع تسميات الوظائف البروبية نخرج بانطباع مفاده أن هذه الوظائف تستخدم في ذهنه من حيث كونها تحتوي على روايات مختلفة ، وتعميم دلالة هذه الروايات لتلخيص مختلف مقاطع القصة ، أكثر مما تعين مختلف أنواع الانشطة التي يقوم فيها « التابع» بمهمة إظهار القصة كبرنامج منظم ، من هنا تبدو اللغة الوصفية التي اعتمدها بروب كلغة توثيقية ، ودون أن نفرض عليه متطلبات أخرى ، فإننا بالرغم من ذلك نستطيع إخضاعه لبعض المبادئ التي تحكم لغة من هذا النوع ، مع البحث - في المقام الأول- عن إعطاء صيغة تقنينية موحدة لمبدأ تتابع الوظائف . هذا ولكي نظل أوفياء لمقولة «دائرة الفعل» هاته فإننا نستطيع مثلا تمثيل - في صورة وحيدة الشكل- كل فعل بمحمول (أو وظيفة بالمعنى المنطقي للعلاقة) مع تكميل هذا التمثيل الفعلي بأن نضيف اليه

«العوامل »(= شخوص) المنخرطين في الفعل، وبهذا تأخذ الوظيفة البروبية الشكل التقنيني للملفوظ سردي :

م . س (ملفوظ سردي) = و . (وظيفة)(ع1 (عامل) ، ع 2 . . .)

ودون خيانة حدس بروب بأي شكل من الأشكال فإن صياغة منسجمة من هذا النوع ، تعد مقدمة لتفكير شكلي، فهي تسمح لنا مثلا بتصور وظيفة « التنقل» (Déplacement) كعنصر ثابت، ودراسة العوامل المتصلة بهذه الوظيفة في مواطن متعددة من النص، كعناصر متحولة ، كما تسهل علينا - من حيث أنها تجعل من عامل ماعاملا ثابتا - الجمع بين مجموع الوظائف باعتبارها تشكل دائرة فعله .

ب ـ إن محاولة تشكيل صورة موحدة من هذا النوع مع ماتطرحه من دقة لاتعدم أن تكشف لنا عما يعتور عرض بروب من نقص وغموض ، فنحن إذا ضمنا متتالية سردية ملفوظا سرديا يشير الى «رحيل البطل» فإننا لايمكن ان نتغاضى عن غياب «وصول البطل» . كذلك إذا فحصنا الوظيفة البروبية «الزواج» فإننا سنلاحظ إنها تأليف للملفوظين سرديين على الأقل : إن الزواج يتضمن أن الأب (أو الملك) يهب ابنته للبطل، وهذا يشكل الهبة (don) لكنها في نفس الوقت تشير الى العلاقة التعاقدية للمعنيين معا : البطل والأب، وبهذه الطريقة تكون مشكلة الكتابة الصحيحة للوحدات السردية قد تجوزت . ذلك أن إهمال ملفوظ سردي داخل تجليات سردية رغم ضرورته المنطقية وأن عكس ذلك ، وجود جزء نصي دال على ملفوظين سرديين مستتريين يطرح مشكلة الوضع (Statut) النظري لكل ما كان يبدو لنا لحد الان مجرد خطاب توثيقي، وعلاقاته بالنص السردي في كل تحققاته . فعوض أن يكون هذا الخطاب مجرد تلخيص توثيقي لما نجده في النصوص التي يغطيها فإن هذا الخطاب يبدو كتمثيل تركيبي / دلالي مكثف (Encotalyse) وموضح في نفس الوقت آخذا شكل بنية عميقة في مقابل البنيات السطحية التي هي النصوص (Textes occurences)

2 ـ التعرف على الانتظامات : (La reconnaissance des regulantes)

لقد رأينا أن عملية تطبيع بسيطة لتسميات الوظائف البروبية مصاغة كملفوظات سردية تمكن من التعرف على عدد من الانتظامات داخل « التتابع» الذي يشكل وفق بروب القصة كحكي :

أ ـ لقد كان ليفي شتراوس أول من أثار الانتباه الى وجود إسقاطات استبدالية (projections paradigmatiques) تغطي السير السياقي للحكاية البروبية ، كما ألح على القيام بمزاوجة للوظائف، فالملفوظات السردية يمكن أن تنتظم في أزواج . وبالفعل فإن الملفوظات السردية يمكن مزاوجتها ليس بفعل التجاور النصي ولكن من حيث كونها متباعدة ؛ فهذا الملفوظ يستدعي بل يذكر بنقضيه الذي سبق طرحه لوحدات سردية جديدة ، متقطعة بالنسبة لنسيج الحكاية ولكنها متكونة من العلاقات الايحائية التي تقرب محمولاتها / الوظيفة ، تبدو كأزواج مثل :

رحيل م عودة

وجود النقص م القضاء على النقص

إقامة المحظور م خرق المحظور

إن هذه الوحدات الاستبدالية تلعب داخل الترسيمة السياقية دور المنظم للحكاية كما تكون هيكلها، أكثر من هذا فإن التعرف على هذه الاسقاطات الاستبدالية وحده يسمح لنا بالحديث عن وجود بنيات سردية. ذلك ان مجرد تتابع الملفوظات السردية لايمثل معايير كافية للكشف عن نظام الحكاية.

ب - من جهة أخرى تكشف قراءة جدول الوظائف البروبية ليس عن وجود وحدات سياقية أكبر حجما من الملفوظات السردية فقط - التجارب مثلا- ولكن عن طبيعتها التكرارية أيضا.

ويمكن ملاحظة نوعين من التكرار :

هناك التضعيفات (التجربة التي تفشل تليها أخرى ناجحة) أو التثليثات(ثلاث تجارب من أجل الحصول على موضوع قيمة واحد) والدلالة الوظيفية لهذه التكرارات، إنها تشير الى كثافة أو شمولية المجهود - لاتمثل مشكلة ، فالدراسة القائمة على مقارنة الوحدات المتكررة تسمح بالتعرف على الخصائص الثابتة والشكلية للتجربة وتسمح بتمييزها عن الاستثمار الدلاي والصوري المتغيرين. وبعد اختصار التكرارات بهذا الشكل نجد أنفسنا أمام سلسلة من التجارب التي في اشتمالها على أشكال تقنينية تم التعرف عليها، تتميز عن بعضها البعض في نفس الوقت باختلاف المواضيع القيمية المتوخاة وبموقعها داخل التسلسل السياقي. وبتعبير آخر فبجانب العلاقات الايحائية التي تمت الاشارة إليها نصادف علاقات سياقية قابلة للعب دور المنظم للبنيات السردية ، وبهذا سيحل التعرف على هيكل علائقي منظم للحكاية محل التعريف «البروبي» للوظيفة القائم على تتابع 31 وظيفة .

II ـ البنيات السردية بعد بروب :

1 ـ الترسيمة السردية

1 ـ 1 ـ متوالية من التجارب :

يحق لنا التساؤل الآن عما تبقى من تعريف بروب للقصة ، بعد تمحيصنا التحليل والذي سمح لنا باستبدال مقولة « الوظيفة» الفضفاضة ، بالصيغة التقنينية للملفوظ السردي، كما سمح لنا أيضا بالتعرف على وجود وحدات سردية ذات صيغة استبدالية أحيانا وسياقية أحيانا أخرى. هذه الوحدات

متشكلة انطلاقا من العلاقات التي تربط الملفوظات السردية فيما بينها وتأويل الحكي كبنية سردية، أي كشبكة عريضة من العلاقات التي تحتجب وراء الخطاب (بحيث أن هذه الشبكة من العلاقات لاتظهر بفعل هذا الاحتجاب إلا بشكل جزئي). ويمكن التساؤل أيضا حول معنى «التتابع» العنصر المركزي في تعريف بروب، هل يعني فقط أن الملفوظات السردية تصطف الواحد تلو الآخر من خلال التجلي الخطي للسردية على شكل خطاب؟

ورغم أن هذا التعيين ليس خاطئا إلا أنه يردنا من جديد إلى مفهوم المورفولوجيا مُعرَّفة كاختصار للأحداث المروية داخل القصة.

أم يدفعنا الى اعتبار الجهاز (dispositif) السياقي للحكاية ذا معنى وذا هدف وذا مقصدية، يتوجب علينا اعطاؤها تفسيرا؟ إن الفرضية الثانية هي التي ستتمسك بها الآن.

إن قارئ بروب سيكون انتباهه مشدودا لتكرار تجارب ثلاث تحكم كلحظات حاسمة مجموع الحكاية:

- التجربة التأهيلية.
- التجربة الأساسية.
- التجربة التمجيدية.

فإذا تتبعنا بطل القصة العجيبة خطوة خطوة فإننا سنسجل بالفعل أن هذا البطل بعد أن يكون قد قبل مهمته يتوجب عليه قبل كل شيء أن يخضع لما يشبه الاختبار يسمح له أو يثبت أنه حاصل على مواصفات تؤهله للقيام برحلة البحث، ورحلة البحث، هاته سنؤدي به إلى الإنخراط في الأحداث ليتم له في النهاية الإعتراف ببطولته، إذا تمعنا في هذا مليا فسندرك أن الأمر يتعلق بقصة كاملة تروي لنا قصة حياة نموذجية تشكل فيها التجارب مراحلها الثلاث الأساسية. هذا ما يردده كل الرواة في العالم: تأهيل الذات متجليا في أشكال متعددة (طقوس الإستئناس، مباريات...)، تحقق الذات في الحياة باعتبارها فضاء ممكنا يكون فيه الإنسان مدعوا لملئه بأفعاله، محققا شيئا ما، وليتحقق مرة واحدة التعرف، هذه هي النظرة الغيرية التي ترد الأفعال الى فاعليها وتحدد الفاعل في كينونته. هذه بالطبع ليست إلا صيغة ضمن صيغ أخرى يمنحها الخيال الإنساني لـ« معنى الحياة» ممثلة كشر سيمة الفعل، والتنويعات متعددة حول هذا الموضوع، وتفتح المجال أمام إيديولوجيات مختلفة، إن ما يهمنا الآن هو التعرف على مبدأ تنظيمي ثابت يسمح باعتبار هذه الترسيمة مفهوما إجرائيا. أن تنظيم بروب يقترح علينا إمكانية قراءة كل خطاب سردي باعتباره بحثا عن المعنى وعن الدلالة التي تعطيها للفعل الإنساني، حينها ستبدو الترسيمة السردية كتمفصل منظم للنشاط الإنساني مثبتا في دلالة.

إن مفهوما كهذا للترسيمة السردية رغم أنه يعد بداية الجواب على مسألة دار حولها جدل كثير وتتعلق بماهية الحكي لايشكل بطبيعة الحال سوى فرضية قابلة لأن تستقطب حولها الكثير من

الأبحاث المتميزة .

إن قيمة النموذج البروبي - كما يبدو - لاتكمن في عمق التحليلات التي تسنده ولا في دقة الصياغات وإنما في طبيعته الاستفزازية، وفي قدرته على إثارة الفرضيات، إنه تجاوز بكل المعاني لخصوصية القصة العجيبة التي ميزت منهج السيميائيات السردية منذ بدايته، والمهمة الحالية الملقاة على عاتق السيميائيات هي تعميق وتوسيع مفهوم الترسيمة السردية القانونية .

فإذا كان « التتابع » البروبي مؤولا كقصدية دالة ومتموضعا على مستوى أعمق بكثير من مجرد خطية التجلي الخطابي، يسمح بافتراض وجود ترسيمة سردية ذات دور تنظيمي، فإن التمفصل المنطقي لهذه الترسيمة يعطينا على العكس من ذلك صورة لتتابع عكسي . إن التجارب الثلاث إذا قصرنا كلامنا عليها فقط، تتتابع فعلا على المستوى الزمني أو « الطباعي »، ولكن ليس هناك أي ضرورة منطقية لكي تكون التجربة التأهيلية متبوعة بالتجربة الأساسية، ولا أن تكون هذه الأخيرة ستقع تحت وطأة الجزاء، فكم من ذات مؤهلة لاتمر أبدا إلى الفعل، وكم من أفعال تستحق الثناء ولايعترف لها بذلك. فالقراءة العكسية خلاف ذلك تقيم نظاما منطقيا للافتراضات . إن الإعتراف ببطولة البطل يفترض مسبقا فعلا بطوليا كما أن هذا الفعل البطولي يفترض تأهيلا كافيا للبطل (بغض النظر عن جهاز قيم الحقيقة التي تستدعي في تحديدها المسبق للتجارب متغيرات جديدة) فإن قصدية الخطاب السردي التي لم تكن في بداية الأمر سوى فرضية عادية . وجدت تبريرها في هذا النظام على طريقة التطور العضوي في التكوينية .

1 - 2 - المواجهة Confrontation

إن التفكير الذي سمح لنا بتحديد دقيق لمفهوم الترسيمة السردية يستند في جزء كبير منه الى فحص القصة العجيبة البروبية . إن التمعن في هذه القصة يدلنا على أنها بدل أن تكون كلا منسجما، فهي على العكس من ذلك حكاية بالغة التعقيد أو على الأقل مزدوجة . فهي وإن كانت تبدو لنا كعلاقة بين التجارب التي تنجزها الذات (البطل) فإنها تحتوي في نفس الوقت - بشكل شبه مستتر - على قصة أخرى . قصة الذات المضادة(الخائن)، قصتان رغم تداخلهما لاتتميزان عن بعضهما البعض من وجهة نظر تركيبها الشكلي إلا بالتلوين الأخلاقي المختلف إيجابا أو سلبا . (فالواجهة الاخلاقية) بعيدا عن أن تكون خاصية مكونة للحكاية لاتشكل سوى تحديد ثانوي ومتغير . إن الخائن البروبي المحدد سلبيا يملك سلوكا مشابها لسلوك القزم (Petit poucet) البطل الايجابي، في حين أن الغول (L'ogre) الذي يقدم الينا كخائن لايتميز اساسا عن رولان (Roland)، الذي رفض أن يدق الناقوس ويستنجد هكذا بنوع من معرفة الفعل - بفعل امتلاكه لقدرة الفعل في حالته الخالصة .

إن الإقرار بهذا الإزدواج (قصة البطل وقصة البطل المضاد) يفرض علينا اعتبار الترسيمة السردية مكونة من مسارين سرديين . هذان المساران يخصان الذاتين (الذات والذات المضادة) المتحركتين داخل الحكاية . وهذان المساران يمكن أن يتما بشكل منفصل، يمكن للأول أن يسيطر في

بداية القصة في حين لا تتم السيطرة للثاني إلا في نهاية السرد. لكن من الضروري أن يلتقيا في لحظة ما لكي تتم المواجهة بين الذوات، لأن المواجهة تمثل اللحظة الحاسمة في الترسيمة السردية، والمواجهة ذاتها يمكن أن تتم على شكل سجالي أو على شكل تصالحي (transactantielle)، فهي إما متجلية في معركة أو متجلية في تبادل (Echange). هذا التمييز داخل المواجهة يسمح بالتعرف على مفهومين للعلائق الانسانية (الصراع الطبقي يقابله العقد الاجتماعي) كما يسمح حسب هذا المقياس بتقسيم الحكايات الى قسمين كبيرين.

1 - 3 - تداول الموضوعات والتواصل بين الذوات:

إن الرهان الذي تقوم عليه هذه المواجهات (ولا يهم عنفها أو سلميتها) يتكون من موضوعات قيمة مرغوب فيها من طرف قطبي الصراع على حد سواء، وتختصر نتائج هذه التحويلات في انتقال المواضيع من ذات إلى أخرى، والمواجهة يمكن اختصارها من خلال نتائجها في صيغة تقنية بسيطة:

ذ$_1$ U م ذ$_2$ *

ومفاد هذه الصيغة أنه بعد المواجهة أو بعد الصفقة (transaction) ستجد إحدى الذاتين نفسها بالضرورة في انفصال عن موضوع القيمة، في حين يكون خصمها في اتصال معه. في القصة العجيبة تتم هذه التحويلات عدة مرات (الخائن يختطف ابنة الملك، البطل ينقذها ليعيدها الى أبيها ليقوم هذا الاخير بتزويجها له): في حين يعرف الاثنو - أدب نوعا من الحكايات تتميز بتسلسل منته لتحويل الموضوعات، من هذه الوجهة يمكن تحديد الحكاية كتبادل للموضوعات.

ويشكل كل تحويل قطبا سرديا يمكن انطلاقا منه أن يعاد كل شيء منذ بدايته، لكننا نلاحظ - وهذا قد يكتسي أهمية - ظهور تمييز آخر قائم بين مستويين بعمق متفاوت. فإذا كانت الحكاية تخفي نوعا من التركيب البسيط للتحويل، فإن عدم استقرار الموضوعات - على مستوى السطح - سيكون محتوى داخل تشكلات خطابية متنوعة (تجربة، خطف، احتيال، تبادل، عطاء، عطاء متبادل) مهمتها تطوير هذه التحولات بشكل تصويري(Figuratif).

إن الإعتراف بوجود مستويين يقتضي من جهة دراستها بشكل منفصل ومن جهة أخرى علينا لكي نمسك بقواعد الاشتغال الداخلي للنص السردي أن نؤسس من ناحية قواعد تداول التشكلات الخطابية النحوية التي تتبدى من خلالها تلك التحويلات. إن هذه القواعد الحصرية الجديدة في قيامها بتدقيق شروط التصاق التشكلات الخطابية بالتحويلات ستمد جسرا ما بين التمثيلات المنطقية والتمثيلات الصورية للسردية.

إن تداول الموضوعات مع ذلك ليس عملية ميكانيكية، تسير تلقائيا على غرار ما يجري خلال مباراة لكرة القدم حيث تنتقل الكرة باستمرار من معسكر الى آخر، إن موضوع القيمة يشترط

محركا كما يشترط ذوات لتلقيها. وهكذا فالتشكلات الخطابية التي تسرعنا في وضعها في البعد التصويري للنص، تغطى ليس تحويلات لموضوعات فحسب، وإنما أيضا سلسلة من الأفعال تنجزها الذوات التي تقوم بعملية التحويل، وبتعبير آخر تشترط هذه التحويلات وجود ذوات لتبرير حركها، كما تشترط بنية للتواصل لتتحرك داخلها تلك الموضوعات على شكل ارساليات.

2-البرنامج السردي :

2 - 1 - ملفوظات الحالة :

إننا مع الابقاء على وضع (Statut) التشكلات الخطابية النحوية باعتبارها غطاء صوريا لعمليات منطقية، نجد أنفسنا ملزمين أن نعرض وأن نميز شكليا داخل هذا الغطاء الشفاف بين ذاتين مختلفتين:

- ذوات الحالة.
- ذوات الفعل.

فالأولى يمكن اعتبارها من خلال موقعها من الموضوعات (اتصال أو انفصال) كمالكة للقيم في حين تكون الثانية ذات فاعلة وفي فعلها هذا تقوم بعملية الاتصال أو الإنفصال التي تخص الذوات الأولى. من هنا يمكن ذوات الحالة في وجودها السيميائي بكونها تمتلك مواصفات (صفات، نعوت)، فهي لاتتحدد كذوات إلا من خلال علاقتها بموضوعات القيمة وفي مشاركتها في عوالم أخلاقية متنوعة، وموضوعات القيمة هي بدورها ليست كذلك إلا إذا كانت هدفا للذوات، وبتعبير آخر ليس هناك تعريف ممكن للذوات دون وضعها في علاقة بالموضوع. وكذلك الشأن مع الموضوعات. عند هذا الحد ستأخذ ذات الحالة شكل ملفوظ حالة، تتحدد وظيفته من خلال علاقة الذات بالموضوع.

ذ ∩ م أو ذ∪م.

أهمية هذه الصيغة تكمن في أنها تسمح بتحديد كل عامل داخل الترسيمة السردية في لحظة ما من السرد، لمجموع ملفوظات الحالة التي تكونه.

2 - 2 - ملفوظات الفعل:

إن ذات الفعل تقوم بعملية التحولات التي تقوم بين الحالات، فالصيغة التالية:

ذ∩م ذ ∪م

يمكن قراءتها كحالتين متتاليتين لذات، فالذات على إثر تدخل ماتنتقل من حالة الإتصال مع

موضوعها إلى حالة الإنفصال عنه . هذا التدخل لايمكن فهمه إلا إذا سلمنا بوجود فعل محول تقوم به ذات فاعلة تستهدف ملفوظ حالة باعتباره موضوعا . إن ملفوظ الفعل هو إذن ملفوظ يحكم ملفوظ الحالة ، فإذا رمزنا بشكل إطنابي - إلى ذات الفعل بـ « ذ 1 » وذات الحالة بـ « ذ 2» فإننا سنكون أمام الشكل التالي :

فعل محول (ذ 1 ⟸ ذ2 م)

أو :

فعل محول (ذ 1 ⟸ ذ 2 + م)

إن التمييز بين ذاتين : ذ 1 و ذ 2 ، ليس تمييزا ناتجا عن مقتضيات شكلية فقط بل يستند الى حالات ملحوظة ، ففي حالة الفعل المدعو « سرقة» لايشكل ذ1 وذ 2 إلا ممثلا واحدا ، وفي حالة الهبة فإن نفس حالة ذ 2 قد تم الحصول عليها من خلال فعل ذ 1 المتميز عن الأول . وإذا ترجمنا الصيغة التي اقترحنا إلى «الفرنسية اليومية» فإنها تطابق ما يمكن تحديده بـ « فعل الكينونة» وهو مايشكل التعريف التقليدي للفعل (Acte) . والخلاصة أن ملفوظ الحالة ، وملفوظ الفعل ليسا إلا تمثيلا منطقيا دلاليا للأ فعال والحالات .

2 ـ 3 التركيب العاملي :

هكذا ودون توقع ، تتبدى معالم حل لقضية طالما اربكت السيميائيين ، هذه القضية تتلخص في إمكانية إعطاء تعريف لـ «الحكاية الصغرى» وبالفعل إذا تصورنا بطريقة حدسية أن الحكاية هي «وقوع حدث ما» فإن تصورنا للفعل باعتباره إنتاجا لحالة جديدة يمكن أن يحل محل هذا التعريف .

ومع ذلك فإن النتائج التي يمكن استخلاصها تختلف جذريا عن تلك التي يتم تبنيها عادة والتي تكون «الحكاية الصغرى» وفقها نوعا من «الميكر وحكاية» قابلة لأن تتألف مع ميكرو حكايات أخرى مشكلة بفعل التداخل والإحتواء المتتالي ، الماكر وحكاية المطابق للنص السردي في مجمله ، إن الفرق عندنا بين الميكرو حكاية والماكرو حكاية يكمن في الطبيعة لا في الحجم .

يجب تدقيق المصطلحات أولا ، فعندما تحدثنا عن ملفوظ الفعل بصفته فعلا منتجا لحالة ، أهملنا الإشارة - بشكل تلقائي - الى أن الأمر لايتعلق بفعل منجز حقيقة وإنما بفعل مروي ، بفعل على الورق إذا صح التعبير . فمن الأفضل إذا أن نعتبر الصيغة السالفة الذكر ليس كتمثيل للفعل ، وإنما كتمثيل لبرنامج سردي ذي دور تنظيمي داخل البنية التركيبية للفعل .

إن الملاحظة المسجلة في 2 - 1 والتي وفقها يمكن لملفوظ الحالة أن يستعمل التحديد أي عامل في الترسيمة السردية في أية لحظة من جريانها يمكن إتمامها بالقول أنها تصدق أيضا على ملفوظات الفعل القادرة على تحديد مجموعة من العوامل كذوات فعلا داخل السرد (المرسل - ذات - ذات

مضادة . . .)

وكنتيجة لما سبق فإن ذات الفعل وذات الحالة كما حددنا هما ليسا عاملين سيميائيين ولا يشاركان بتلك الصفة في الترسيمة السردية المنظمة للخطاب، ولكنهما عاملان تركيبيان ، أو نوعان من المؤشرات التركيبية des modioperandi et significandi ، التي تسمح بإحصاء كل العمليات المنجزة من طرف مختلف العوامل كما تسمح أثناء سير الحكاية، بقياس كينونتها من حيث الزيادة أو من حيث النقصان المستمران، بتعبير آخر يمكننا تحديد البرامج السردية كوحدات سردية تعود إلى تركيب عاملي، قابلة للتطبيق على جميع أشكال الخطاب ، إنها تساعدنا على فهم مختلف أجزاء الترسيمة السردية دون أن تكون (هذه البرامج) جزءا من هذه الترسيمة، المتطابقة مع تمفصل آخر للخطاب (بالمعنى الذي يعطيه مارتيني لكلمة تمفصل) .

ورغم أن البرامج السردية (ب – س) تشكل وحدات بسيطة فإنها في نفس الوقت قابلة للتوسع والتعقيد الشكليين، دون أن يعني ذلك أن هذين العنصرين (التوسع التقيد) سيلحقان تغييرات بطبيعتها كصيغة تركيبية قابلة للتطبيق على مختلف المواقع السردية .

أ ـ أشرنا في حديثنا عن التجارب إلى التضعيف أو التثليث اللذين لايشكلان في نهاية الأمر سوى مضاعفة كمية للبرامج السردية، والدلالة الوظيفيةلهذه البرامج (داخل الترسيمة السردية) واضحة إنها التكثيف والعميم .

ب ـ مضاعفة موضوعات القيمة تؤدي الى مضاعفة البرامج السردية (أن القزم ينقد إخوته أولا ، ثم يحصل على الثروة ثانيا) .

ج ـ العلاقة الاحتوائية "Hypotaxique" يمكنها أن تحكم برنامجين أو أكثر . فالبرنامج السردي المخصص للاستعمال يسبق البرنامج الرئيسي (لكي يحصل القرد على الموز عليه أن يحصل على عصا أولا) .

د ـ وفي النهاية يمكننا رحصاء البرامج السردية المرتبطة بينها والخاصة بعملية تحويل الموضوعات والتواصل بين الذوات . *

إن لائحة التعقيدات الخاصة بـ « ب . س » ليست شاملة ، إنها تشكل فقط مؤشرات تنبئ بإمكانية القيام بصياغة متقدمة للتركيب العاملي الذي يعد الأداة اللازمة لتحليل الخطاب .

III ـ سيميائيات الفعل : Sémiotique de l'action

1 - إنجاز الذات .

من الممكن الآن العودة رلى الترسيمة السردية لنرى كيف تتجلى داخلها مختلف عناصر التركيب العاملي وكيف تشتغل بالتدقيق البرامج السردية التي نعتقد أننا تعرفنا من خلالها على

الميكانيزم الخاص بالسردية داخل الوحدات الكبرى المشكلة للترسيمة السردية، فإذا سرنا خطوة خطوة فلن نأخذ بعين الاعتبار الترسيمة السردية في مجملها بل في أحد مساراتها السردية فقط. كذلك لن نأخذ هذا المسار في مجمله، ولكن في أحد أجزائه وخاصة ذلك الجزء الذي يتطابق في النموذج البروبي مع التجربة الرساسية. لقد سبق أن ذكرنا أن هذه التجربة تشكل المكان الأساسي داخل الحكاية حيث يستطيع البطل بعد رحلة بحثه إنجاز المهمة التي كلف بها. بنيويا تعد هذه اللحظة في المسار السردي أقرب تعريف للبرنامج السردي باعتباره فعلا إنجازيا. على أننا يجب ألا ننسى أن البرنامج السردي يشكل صيغة تقنينية نستطيع من خلاله - مبدئيا- التعرف على أي فعل: إن إسقاطه على نسق المسار السردي لغاية التطابق يجب أن يتزامن مع إدخال بعض القيود (Restinctions) التي بالاضافة إلى محافظتها على خصائص الفعل ستكون مهمتها تخصيصه وتمييزه عن مجمل التجليات الممكنة للبرنامج السردي، وإليك أهم تلك القيود:

أ- يجب التسليم أولا باجتماع ذات الفعل وذات الحالة في عامل سردي واحد. وبهذا الشرط يمكن الإعتراف للذات السيميائية بأنها ذات كائنة وفاعلة (في حالة إنفصال ذات الحالة وذات الفعل كما هو الشأن في الهبة، نكون أمام خاصية تميز العلاقة بين المرسل والمرسل إليه.)

ب- عندما تتشكل الذات يجب أن تتكون لدينا الرغبة في امتلاك موضوع قيمة قابل للوصف، ان القيم الوصفية تتميز بإبعادها للموضوعات الاستعمالية وتنقسم الى قيم نفعية (تعود الى كل العوالم الأخلاقية الممكنة) وأخرى إدراكية لاتهدف الى امتلاك موضوع ما، وإنما الى تكوين معرفة عنه). فحسب طبيعة الموضوع المرغوب فيه تتحدد أبعاد المسار السردي، ففي الحالة الأولى يقع المسار السردي على المستوى النفعي، أما في الحالة الثانية فيكون على المستوى الإدراي، وإن الذات تقوم إما بفعل نفعي وإما بفعل إدراكي.

ج- ويعود القيد الثالث إلى نمط الوجود السيميائي للبرنامج السردي، فهو لكي ينطبق على مكون المسار السردي الذي نمحصه لابد له أن يصل إلى مرحلة الانجاز، والفعل الممارس سيكون هو النتيجة المتضمنة في ملفوظ الحالة (انفصال أو اتصال). U أو .

إن خضوع البرنامج السردي لهذه القيود والقابل للتوسعات المشار اليها سابقا يحدد مكونا المسار السردي المسمى «إنجاز الذات»

2- أهلية الذات : compétence du Sujet

يبدو بديهيا القول بأن الذات لاتستطيع تحقيق إنجاز ما إلا إذا توفرت مسبقا على المؤهلات الضرورية لذلك، هذا الإفتراض المنطقي يشكل - قبل أي اعتبار آخر - أساس مكون المسار السردي الذي يسبق الإنجاز، فإذا كان الانجاز يطابق - بالرغم من القيود السابقة - التعريف الذي يمكن أن يعطى للفعل كـ« فعل الكينونة » فإن الأهلية يمكن صياغتها - داخل نفس السجل الحدسي -

كالشرط الضروري للفعل كـ « مايدفع للوجود»

إن تعريف الأهلية - وذلك عكس ما يحصل عندما نحاول الإمساك بمفهوم الإنجاز - لايمكن الحصول عليه انطلاقا من نموذج البرنامج السردي وملفوظ الفعل الذي سيشكل نواة هذا البرنامج .

إن الأهلية هي «ما يدفع للوجود» ولهذا يجب إدراجها ضمن «الوجود» وليس ضمن «الفعل» وتبعا لذلك فإن ما يمكن الانطلاق منه هو بنية ملفوظ الحالة . كما أن الذات المؤهلة يجب أن تحدد كذات حالة انطلاقا من المواصفات التأهيلية التي في حوزتها .

أ- على الذات المؤهلة أن تتوفر على برنامج سردي وأن تتمكن من تحقيقه . هذا البرنامج من حيث نمط وجوده السيميائي سيكون ذا طبيعة تحيينية (وليس تحقيقية) :

ذ ∩ ب س (أ)

ب - كما أن الذات المؤهلة لابد لها من جهة أخرى أن تحمل «علامات» تشيرإلى إمكانية تحقيق البرنامج السردي ، وهذا يعني امتلاكها لمجموعة من الموجهات (Modalités) . إرادة او واجب وقدرة أو معرفة الفعل ، وكذات حالة عليها أن تكون في اتصال مع موضوع محمل بمجموعة من القيم الإستعمالية(وليس الوصفية) .

ذ ∩ م (الرغبة / الواجب + القدرة / المعرفة)

أما في ما يتعلق بالموضوع الإستعمالي فإنه يتشكل من مجموعة من التحديدات السابقة للفعل أي الخصائص التي يجب أن تتوفر في الفعل قبل أن يصبح فعلا حقيقيا، وعندما تدخل الذات المؤهلة في اتصال مع هذا الموضوع، فإنها ستبدو كمالكة لفعل تحييني وكذات سيميائية بالقوة .

ملاحظة : لكي نتحاشى سوء الفهم يجب التأكيد انطلاقا من المقاربة البنيوية التي تتبنى، على أن مانعنيه بأهلية الذات هو تأليف لصيغ ملائمة ** . والأهلية ليست دائما إيجابية فقد تكون إيجابية كما يمكن أن تكون سلبية تماما كالإنجاز الذي يمكن أن يتم ويمكن أن ينتهي بالفشل .

هذه بعض الشروط العامة التي تحدد حالة الذات وهي على أتم الإستعداد للمرور إلى الفعل، في الموضوع الذي يسبق الإنجاز مباشرة. ولكن إذا كنا نستطيع اعتبار الأهلية كحالة ، فإن هذا يستنفد الإشكالية برمتها ، بالرغم من أنها تسمح بوصفها .

فالملفوظات التي تصوغ هذه الحالة، ملفوظات محكومة بملفوظات فعل تكشف عن التحولات التي شكلت « حالة الاشياء هاته» وبتعبير آخر فإن وجود الذات المؤهلة يفترض مشكلة وميكانيزم تكون الأهلية ذاتها. وحكاية بروب في هذا المجال بالغة الدلالة فالتجارب التأهيلية المتعددة والمتنوعة التي تتطور داخل الحكاية، تشير إلى الأهمية التي توليها هاته الأخيرة لعملية الحصول على الأهلية :

تبدو كحالة للذات ؛ ...

ليس غريبا إذا كان تكون الاهلية ، التي عندما يتم تشكيلها

وتطوير هذه الحالة .

ركب توقعي لسلسلة من البرامج السردية الموجهة لاغناء

وخلافا لما يحدث أثناء الانجاز حيث أن الذاتين ، ذات الحالة وذات الفع ، لاتشكلان سوى

ات واحدة (فإن الذات الفاعلة (Operateur) تبدو كموقع تركيبي شاغر قابل لأن يحتل من طرف

ثلين عديدين : فما بين هبة المرسل والصفات المحصل عليها من طرف الذات نفسها بعد صراع عنيف

. وهذان العنصران لايشكلان سوى نوعين من التمثيل الخيالي المستقطب لأصول الاهلية وهما

متطابقان مع مجموعة من الثنائيات مثل الحتمية ، الحرية ، الفطري ، المكتسب ـ تقع أشكال غامضة

ومفاهيم مركبة ، حيث يسيطر أحد القطبين ، ولعل أحسن مثال على ذلك هو التجربة التأهيلية التي

هي الخاصية الرئيسية للقصة العجيبة - هذه التجربة تشتمل على معركة توهمنا بأن الذات تتحرك

بوسائلها الخاصة ، ولكنها تكشف في نفس الوقت ، تحت قناع الخصم ، عن صورة المرسل الواهب

الحقيقي للأهلية .

3 - المفهوم الديناميكي للبنيات العاملية :

من خلال دراستنا للمسار السردي المبني على مستويين / الأهلية والإنجاز ـ (وهما مستويان) محكومان بترابط منطقي ، برز تصور جديد للعامل السيميائي ، فإذا كان تحديد العامل في بداية الأمر قائما على إمكانية منتجة للكينونة والفعل ، وقابلا لتمفصل تصنيفي فإنه يبدو الآن كحامل لتحديدات سياقية مكملة . فلنأخذ الذات السيميائية كمثال على ذلك ، فقد لاحظنا أنه تبعا لحضورها في هذا المكون أو ذاك ، ستحدد كذات مؤهلة ، أو كذات منجزة . هذا التمييز نفسه يظل في حاجة إلى نوع من التهذيب فمن الناحية السياقية تقوم الذات ـ داخل الترسيمة السردية الموقعية - بمسار سردي مكون من سلسلة من الحالات . وكل حالة تختلف عن الحالة التي سبقتها بفضل التحولات الخالقة لنوع من التقاطعات الواضحة ، فلايكفي إذا أن نتحدث عن الذات السيميائية بشكل تجريدي باعتبارها مؤسسة على مفاهيم الفردية و«دوام الكينونة» (La permanance de l'être) بل يجب وباستمرار تحديد موقعها السياقي (حالة الذات في علاقتها بمجموع المسار) وكذا وضعها النمطي الذي يميزها في كل مرحلة من مراحل المسار (الذات قد تكون مؤهلة بالتتابع وفق الارادة - القدرة ـ المعرفة) . وهكذا إذا كان المسار السردي قابلا لان يتوزع على سلسلة من الحالات فإن الدور العاملي هو في نفس الوقت التحديد الموقعي والنمطي لكل حالة من هاته الحالات .

إن أولى الصعوبات ستظهر حين نحاول الامساك بهذا المفهوم الديناميكي للعامل السيميائي فالذات ليست مجرد تتابع بسيط لمجموعة من الأدوار العاملية التي تقوم بها بل على العكس من ذلك ، إنها في كل مرحلة من مراحل المسار ، المجموع المنظم للأدوار العاملية التي اكتسبتها في المسار السابق ، فالبطل مثلا ليس فقط الذات لحظة خروجها منتصرة في معركتها الحاسمة ولكن وراءها «ماض» وهذا الماضي ومنذ الطفولة ومن خلال كل التجارب ، هو الذي يجعل منها ذاتا ، هنا تكمن أكبر المشكلات ،

وكذلك تكمن الأهمية القصوى للسيميائيات الخطابية . فالخطاب خلافا للجملة المعزولة . . يملك «ذاكرة» فإذا كنا نستطيع القول من وجهة نظر معينة ، بأن الخطاب يتشكل من مجموعة من الملفوظات المتتابعة فيمكننا أن نضيف مباشرة على طريقة (Si) الفرنسية التي تفرض (non) سابقة ، بأن أي ملفوظ يندرج ضمن تواصلية الخطاب ، يتذكر بأن حالة محددة تفترض حالة مستترة سابقة عنها . ينتج عن هذا نوع من التنافر المزاجي - أو الطبيعي - مابين تحليل الخطاب السردي ، ومابين النحو التحويلي الذي لايهتم إلا بالتحولات التي تلحق الملفوظات القابلة للموازنة ، وليس بسلسلة الملفوظات المنظمة ، وهنا تكمن أيضا مشكلة استغلال قواعد الحساب المنطقي القائمة على مبدأ استبدال الملفوظات أو الإجزاء التوتولوجية .

سيكون التمييز الآن سهلا مابين الدور العاملي والوضع (Statut) العاملي ، فإذا كان الدور العاملي ليس سوى الفائض الذي يضاف في مرحلة معينة من المسار السردي - الى ما يشكل العامل على إثر التطور السياقي للخطاب ، فإن الوضع (Statut) العاملي هو ما يحدد العامل آخذا في الإعتبار مجموع المسار السردي السابق سواء أكان هذا المسار متجليا أو مفترضا ، فالمساعد مثلا يمثل يقوم بالدور العاملي للذات ، ولكنه في نفس الوقت مفصول عنها باعتباره ممثلا ، والوضع العاملي للذات لحظة حصوله على المساعد يتشكل في مساره الخاص السابق مضافا إليه المساعد .

4 - أنماط الوجود السيميائي :

من أجل توضيح إشكالية الأدوار العاملية ورغبة منا في أن نكون أكثر وضوحا استعملنا بالأساس أمثلة من المسار السردي - وخاصة الأجزاء التي تتكون فيها الأهلية : أي ما يهم في العمق ، الذات السيميائية ، باعتبارها ذاتا فاعلة ، من هذا المنظور ، تمر الذات باعتبارها مستوى مبدعا لأفعاله بثلاثة أنماط للوجود السيميائي .

ذات ممكنة ⟵ ذات محينة ⟵ ذات محققة .

(هذه الأنماط) تشكل ثلاث حالات سردية الأولى سابقة على الحصول على الأهلية والثانية هو ماينتج عن هذا الحصول ، والثالثة تعين الذات لحظة قيامها بالفعل الذي ينقلها إلى حالة الاتصال مع موضوع القيمة منجزة بذلك مشروعها .

ولكن الذات السيميائية يمكن اعتبارها - بصفتها ذات حالة - كاحتمال قابلة لأن تكون لها «قصتها الخاصة» في حين لايمكن تحديد ذات الحالة إلا انطلاقا من علاقتها بموضوع القيمة ، وتخضع هذه العلاقة لتغيرات على طول المسار السردي ، وهكذا بعيدا عن الإستثمار الدلالي لموضوعات القيمة يمكننا الحديث عن وضعها النمطي وعن أنماط وجودها السيميائي . فإذا كان موضوع ما ، لايتحول إلى قيمة إلا إذا كان إسقاطا « لرغبة وجود» أي يمتلك « وضعا نمطيا» مرغوبا فيه ، فإننا

ستطيع القول بأن الموضوع قبل أن يكون قيمة لدى الذات فإنه رغم ذلك يتمتع بوجود احتمالي
داخل الكون الأخلاقي ومزكى عامليا من طرف المرسل ، ويمكننا القول أيضاً ، إن تحيين القيمة يتم
إذا أخذت الذات على عاتقها هذا الموضوع من جهة ، ووجوده داخل برنامج سردي من جهة أخرى
كما أن هذه القيمة تدخل مرحلة التحقق إذا دخلت في اتصال مع الذات ، كما يمكنها العودة من
جديد إثر تنازل ما الى مرحلة الممكن في حين يحينها من جديد أي انفصال قسري . وهكذا لسنا أمام
ثلاثة انماط للوجود السيميائي للموضوعات القيمية مطابقة للمسار العام للذات ومحددة له :

موضوع ممكن ← موضوع محين ← موضوع محقق

وإنما أيضا أمام تطورات ممكنة يكون فيها الانجاز نقطة الإرتكاز بحيث أن كل تنازل سيؤدي
الى إطالة الترسيمة السردية ، كما أن أي حرمان من الموضوعات يصلح لأن يكون لحظة سردية ،
يفتح الباب ، انطلاقا منها ، أمام مسارات جديدة .

IV ـ آفاق جديدة :

1 ـ بعض الخلاصات :

أ ـ يمكننا بسهولة استشفاف إمكانية تطبيق التنظير الخاص بالمسارات السردية للذات على
التحليل النصي : هذه المسارات - مع كل متغيراتها - يمكن اعتبارها نماذج توقعية يمكن إسقاطها على
نصوص خاصة ومتجلية . وبهذا ستسمح بمعرفة إلى أي نوع من المسارات والى أي جزء من المسار
ينتمي النص المتفرد (Texte occurence) ؟ فعندما يتم التعرف على بنية النص الكبرى تصبح دراسة
البنيات الصغرى هينة ، وذلك بفضل استخدامنا للأدوات التي تبلورت في إطار التركيب العاملي
(ملفوظ الحالة ، ملفوظ الفعل ، البرنامج السردي) .

ب ـ كما أن الاستغلال النظري الأكثر عمقا للتعرف على المسارات سيكون مقبولا . فقد
رأينا - بغض النظر عن المضامين المستثمرة في الخطابات السردية وأنظمة القيمة التي تساهم في بناء
هذه الخطابات - أنه يمكن التعرف على الذوات في كينونتها (في علاقتها مع مواضيع القيمة) وفي
قدرتها على الفعل (القيام بأفعال منظمة في نشاط) . فكل ذات قابلة لأن تحدد نمطيا وموقعيا
(positionnelle) . (هذا التحديد) لن يكون ماديا بل شكليا ، إن السيميائيات السردية توفر لنا جهازا
إجرائيا في آفاق بناء نمذجة للذوات السيميائية وتستطيع بهذا أن تساهم أيضا في بلورة سيميائيات
الثقافة .

ج ـ ومن جهة أخرى كشفت لنا دراسة الترسيمة السردية عن كون هذه الأخيرة تمتلك بنية
تصالحية أو سجالية واضحة على الخشبة ومواجهة لذوات ذات أهلية متفاوتة ، وقصديات متصارعة
في غالب الأحيان ، انطلاقا من نمذجة الذوات - وهي نمذجة ذات طبيعة تعنيفية - يمكننا بناء تركيب
ديناميكي باعتباره استراتيجية للابلاغ ما بين ذوات مؤهلة تتبادل فيما بينها موضوعات قيمة .

د ـ لقد مكننا هذا البحث التلخيصي والموجز من قياس المسافة التي قطعت منذ الاكتشاف الجديد لتحليلات بروب السردية في فرنسا. (هذه المسافة) تميزت بكونها بلورت أدوات منهجية ذات دقة فائقة، وبتوسيعها للأشكال السيميائية. ورغم هاته الإنجازات، فإن السيميائي اذا كان يشعر - في مجال سيميائيات الفعل كما حاولنا الاحاطة بها - أنه يتقدّم بخطى ثابتة، فإن مجالات أخرى لازالت في بداية الطريق.

2ـ التأطير الاخلاقي:

لقد انطلقنا في محاولتنا لشرح « النموذج البروبي » من نواة مركزية مبنية على تتابع سلسلة من التجارب التي أولناها كمسار للذات؛ ومن ثم اعتبرنا هذا المسار - بفعل وجود مواجهة بين الذوات - كمرتكز حاسم داخل الترسيمة السردية. غير أن هذه النواة لاتشكل كل الحكاية. فهي على العكس من ذلك، وعلى مستوى تراتبي أعلى - مغطاة ببنيات عاملية ووقائع سردية من طبيعة مختلفة. وهكذا فإن ازدواج الحكاية الذي يشكل الصفة المميزة للقصة العجيبة يحتم علينا التسليم بوجود نوع من النظام الاقتصادي الذي يغطى الحكايتين معا، أن المسارين السرديين - المسار السردي للذات، والمسار السردي للذات المضادة - يتطوران في اتجاهات متقابلة، ويمكن اختصارها في صيغة التعويض، ووفق هذه الصيغة فإن تخريب النظام الاجتماعي يليه عودة الى هذا النظام. كما أن الاستلاب لايصلح الا بعودة جديدة الى القيم المفقودة. وكل شيء يتم كما لو أن التنظيم السردي يخضع لمبدأ توازني يتجاوز ويدير الأفعال الإنسانية المنجزة من طرف الذوات. وما يصدق على تقاطع المسارات السردية يصدق على المكون / فعل إذا أخذ منفصلا. فهذا المكون تؤطره وتعلن عنه البنية التعاقدية التي تهيمن على وقائع الحكاية: إن العقدة المبرمة منذ البداية بين المرسل والمرسل إليه / ذات هي التي تحكم وتدير المجموع السردي وما يبقى من الحكاية ليس إلا تنفيذا لهاته العقدة يقوم به المتعاقدان معا. أما مسار الذات وهو مايشكل مساهمة المرسل اليه، فسيكون متبوعا بجزاء المرسل بنوعيه: التداولي (تسليم الموضوع إلى الذت) والادراكي (التعرف. وتبعا لما سبق فإن فعل الذات سيجد نفسه مؤطرا بجزئين تعاقديين: إن قيامه وانزال الجزاء به، يعود إلى مستوى عاملي أعلى ومختلف عن مستوى الذات، ويمكننا القول أنه يوجد في البداية مستوى ايديولوجي يخبر عن الفعل. وفي النهاية مستوى جديد يفسره ويثبت مطابقته للكون الأخلاقي الذي يصدر عنه. وفي هذا الأفق فإن الفعل الإنساني يبدو مشابها للسان، فإذا كان اللسان - باعتباره نظاما يؤسس ويعلم الكلام كممارسة للغة - فإن الفعل الإنساني لايستمد معناه إلا إذا كان يصدر عن الكون الأخلاقي الذي يحيط به. ولكننا ندرك المقتضيات التي يفرضها هذا الشكل الخيالي على التركيب السردي في مستواه السطحي. (هذه المقتضيات) تتطلب عوامل مؤنسنة. (سينجلي الأمر) عن صورتين للمرسل - مجتمعتين في عامل أعلى في غالب الأحيان؛ الأول منهما هو المالك للقيم التي يحاول تضمينها في برامج للعمل، والثاني يحكم على مدى مطابقة هاته الأفعال للأخلاق المرجعية.

3- مسارات المرسلين :

هكذا فإن البحث في الخطابات السردية سيعتني بإشكالية جديدة قلما بحثت كما أن الترسيمة السردية نفسها قد كشفت لنا عن مكونات بإمكاننا محاولة الإمساك بها، وتأويلها كمسارات جديدة لاتقوم بها الذوات وإنما عوامل جديدة يمكن تعيينها كمرسلين سيميائيين.

لقد سبق أن سجلنا بعض الاختلافات القائمة بين هذين النوعين من المسارات، التي يمكن اختصارها في:

1 - من الناحية السياقية تبدو الترسيمة السردية في مجملها كمسار مضاعف للمرسل يتضمن جزاءه - المبدئي والنهائي - المسار السردي للذات. هذه الخاصية الشكلية لاتفيدنا في شيء إذا لم نربطها بمميزات سردية أخرى، فخلافا للبعد التداولي لمسار الذات، حيث الفعل الحدثي المرسل الذي يظهر داخله الفعل البدني، فإن مسار المرسل يقع على البعد الادراكي من الترسيمة حيث يمارس فعلا إدراكيا.

2- إن العلاقة ما بين ذاتي الفعل تبدو من نوع تعاقدي، وذلك لأن الترسيمة قائمة على تبادل مزدوج: تبادل التزام أولا تم تبادل في برامج التنفيذ ثانيا. ولكن التعاقد الذي يربطها غير متعادل. فهو يشتمل - ضمنيا - على علاقة تراتبية، وقد يرجع هذا الى بنية التبادل ذاتها التي لاتشكل بالنسبة للمرسل سوى الاطار الذي يمارس فيه تواصله التشاركي فإذا كانت الذات تضع في صفقتها مجموع فعلها وكينونتها فإن المرسل، المتعالي، السخي، إذا كان يعطي كل شيء فإن جوهره لن يمس.

هذه الملاحظات لاتشكل بطبيعة الحال سوى خطوط عريضة استخرجناها من اشتغالنا على الترسيمة البروبية، إن التحديدات الأكثر تدقيقا لن تظهر إلا عندما نقوم بعزل جزأي مسار المرسل - البدئي والنهائي - عن بعضهما البعض. فإذا اكتفينا بالجزء الأول فقط من هذا المسار فسنلاحظ بسرعة أن الخلاف بين المرسل الأصلي والذات يكمن تباعا في الوضع النمطي: فإذا كانت الذات السيميائية تحدد كذات فاعلة بفضل قدرتها على الفعل و« خلق كينونة الأشياء» فإن المرسل منظورا إليه من نفس الزاوية هوالذي « يدفع الفعل» أي يمارس فعلا بهدف دفع الذات إلى الفعل. إن تعريفا من هذا النوع للمرسل مميزا بوضعه النمطي المتعدي، وموقعه السياقي كسابق على الذات - يسمح باعتبار مسار المرسل كوحدة سردية مستقلة كما يسمح بانتزاعه من ترسيمة بروب التي لم يكن فيها إلا شيئا جامدا، كتعبير عن نوع من الإيديولوجيا التي ليست إلا شكلا خاصا ضمن علاقات ممكنة بين المرسل والمرسل إليه / ذات. وهكذا فإن العلاقة الرابطة بين المرسل والذات، كما تبدو في الحكاية البروبية هي- علاقة تراتبية، ميزان القوى فيها - مسيطر / مسيطر عليه - محدد سلفا، في حين بإمكاننا بل من الضروري قلب حدي المشكلة: فعوض أن نعتبر القدرة كسابقة على «فعل الفعل» وكأصل له، نستطيع عكس ذلك القول بأن « فعل الفعل» أي تحريك ذوات من طرف ذوات أخرى، هو حدث مبدع للعلاقات الهيمنية وأصل الحكم القائم. أن التشكلات الخطابية «للمدح» و «الإبتزاز» يمكن أن تنهض كشاهد مضاد على قدرة ثانية تغطي العلاقات التراتبية السابقة في الوجود.

من هنا نفهم لماذا لايبدو المسار السردي للمرسل - كما حددناه - كموقع لممارسة القدرة فقط، وإنما أيضا الموقع الذي فيه تحبك مشاريع التحفيز وفيه تتبلور البرامج السردية التي تحفز الذوات - أصدقاء أم خصوم - على ممارسة الافعال التي يرغبون في القيام بها، فإذا أمكن لصيغة «فعل الفعل» في المستوى الذي تتشكل فيه الذوات وتمارس فعلها في إطاره - تحديد حكم الرجال؛ فإن بنيات صوغية مشابهة يمكنها أن تكشف لنا عن حكم الرجال وللرجال: أي أن المسار السردي المراد القيام به وهو بناء شكلي، قابل لأن يستثمر بإيديولوجيات مختلفة. وبهذا المعنى أيضا فإن المسار السردي باعتباره كذلك لايعبأ بنوعية العوامل المنفذة له مرسلا كان أو ذاتا (دولة، مجتمع، أفراد، أو جماعات. . .) فإذا أخذنا الآن الجزء النهائي من المسار السردي للمرسل فإننا سنلاحظ أن صورة المرسل تبرز بشكل مختلف جدا. فلسنا أمام المحفز الكبير: السيد Varunieun سيد الكون، ولكن أمام سيد على طريقة ميترا Mithra الحارس للتعاقد وتساوي العلاقات الانسانية وحقيقة الأشياء والكائنات، أما الفعل الذي يقوم به فهو ذو طبيعة مزدوجة. أولا، يتعلق الأمر بفعل إدراكي للتعرف أي معرفة ما إذا كانت الأفعال الممارسة وأشكال تقديمها مطابقة للأعراف الأخلاقية التي هو مالكها أم لا: فالمرسل هو الذي يحكم على تطابق الأفعال والكينونات فإذا كانت أفعال الذوات المطابقة للنماذج القائمة صحيحة، فإن أحكام الوجود التي تخضعها الذوات لهاته النماذج، إذا كانت مطابقة للأعراف المنصوص عليها فهي إذن حقيقية. فالبنية النمطية التي تميز مرسلا من هذا النوع هي إذن «معرفة الفعل».

النوع الثاني للفعل الذي يتبع المطابقة المبنية على التعرف يغطيه مفهوم الجزاء المتميز بالغموض والتعقيد. فهو من جهة يعين حكم المطابقة معتبرا «كفعل إدراكي» ومن جهة ثانية يعين ممارسة القدرة «فعل المعرفة» و (الإعتراف العلني بأفعال الذات) وتكون مجموع هاته الصيغ محكومة بإرادة أصلية.

نرى الآن كيف أنه عندما يتم استبعاد الصورة المتعالية للمرسل - وهي صورة دو ميزيلية أكثر منها بروبية - يكون بإمكاننا منح المسار السردي الذي قمنا برسم خطوطه العريضة وضعا عاما ومستقلا في نفس الوقت. وكما كان الشأن مع المسار السردي الأول للمرسل فإننا هنا أمام تصور مطلق «للسيادة»: تصور ورثناه عن التقاليد الأسطورية والفولكلورية، سيادة محددة سلفا وغير قابلة للنقاش: مرسل إيستيمي، المالك الوحيد للعدالة والحقيقة. المهيمن على المسار. ولكن يمكن بسهولة قلب حَدَّيْ الاشكالية كما أن مستوى الإبستيمية يمكن أن يصبح ذا قيمة نسبية. فإذا كنا نستطيع أن نتصور - عوض مرسل مالك لمعرفة ولمعرفة الفعل - مرسلا يجد في البحث عن معرفة صحيحة وتبعا لهذا يمارس فعلا تأويليا دائما، فإن المسار السردي الذي نحاول تحديده، بعيدا عن أن يكون تحت سيطرة الحقيقة القائمة (وهو ما يشكل نمطا ضمن أنماط ممكنة لإدراكنا لهذا المسار)، فإنه يكون مميزا بكونه بحثا عن شروط الحقيقة، والجزاء الممارس عن جدارة من طرف المرسل المطلق سيبدو كشكل ضمن أشكال أخرى ممكنة لانتماء هذا المرسل الى صورة العالم كما يقدم له. هذا الانتماء هو الذي يجازي تحريات الشرطي، وعمل العالم، وبحث المؤمن.

فهل نحن أمام مسارين سرديين تتشكل ذات كل منهما من مرسل مختلف؟ أم أمام جزئين لمسار واحد يسلكهما تباعا مرسل واحد؟ إن كل جواب عن هاته الأسئلة في هذه المرحلة من البحث يعد جوابا متحذلقا، ولن يقدم أي شيء جديد لفهم ميكانيزمات الفعل الادراكي. إننا لازلنا نمهد الطريق، والبحث لازال في بدايته.

*Un problém de sémiotique narrative:Les objets de valeurs in langages n 31

** Pour une théorie des modalités.In langages Sept.76

فلاديمير كريزنسكي

من أجل سيميائية تعاقبية للرواية

عرض : عبد الحميد عقار

ف . كريزنسكي باحث سيميائي ومقارن، من أصل بولوني ، يقيم حاليا بكندا حيث يعمل أستاذا للأدب المقارن وللآداب السلافية بجامعة مونريال، وهو عضو في العديد من جمعيات البحث الادبي السيميائي والمقارن، وفي هيأة تحرير ثلاث مجلات (دراسات فرنسية ، أبحاث سيميائية ، (Spirali/spirales). ويبدو من خلال أبحاثه المنشورة أن الرواية هي أكثر حقول الأدب إثارة لاهتمامه ؛ ومن بين مؤلفاته المتميزة والتأسيسية في هذا المجال ، كتابه الصادر عن موطون سنة 1981 بعنوان : «ملاقي العلامات، مقالات في الرواية الحديثة» (1).

يتألف هذا الكتاب من ثلاث عشرة مقالة بالاضافة إلى التمهيد والتذييل ، في المقالات الثلاث الأولى يهيمن التنظير، بينما يهيمن التحليل النصي(2) فيما عداها باستثناء المقالة الحادية عشرة فهي مكرّسة للمراجعة والتفنيد النقديين (3). إن هدف هذه المقالات (4) هو دراسة تطور الشكل الروائي والتنظير له انطلاقا من التحليل النصي في ضوء السيميائيات التعاقبية، ومثلما يقع التنظير لتطور هذا الجنس يقع نفس الشيء بالنسبة لقراءته ، وفي الحالتين معا هناك وحدة وتلاحم بين أجزاء الكتاب ومادته . فالنصوص المكونة للمتن المدروس، بالرغم من اختلافاتها ومن أنها تحيل على أكثر من قرن من تاريخ الرواية الحديثة، فإنها تصدر عن مسعى مشترك فيما بينها، مسعى كون الرواية تشخص فيها باعتبارها شكلا لانهائيا، قابلا للاكتمال، ومتجددا باستمرار. وبين مجموع المقالات قاسم مشترك يكمن في أن ما يوجه دراسة الرواية وتحليلها هو مبدأ المواجهة بين السارد وبين الشيء المسرود المسمى مرجعا من حيث هي منبع تشكلات العلامات والتوترات الخطابية أو التلفظية التي تجسد الشكل الروائي، ومن حيث هي التي تحد من خطر السعة والإمتداد الذي يتهدد مفهوم التعاقب هذه المواجهة تبرز على الرغم من تباين أشكالها ومنظوراتها أن الرواية شكل متطور وثابت في نفس الآن، إنها تتكون دائما بصفتها بحثا عن المعرفة ، وهذه المعرفة هي من الناحية الجمالية موسطة، ولهذا السبب تصبح علاقة السارد بالمرجع بواسطة ذلك البحث جوهرية .

إن تشعب الرواية وتعقدها فرض على هذه المقالات استراتيجية في الكتابة تقوم على التحليل والتركيب وعلى التحرر تجاه موضوع الكتابة في الآن ذاته : فإذا كان كل نص روائي له جوانبه المفردة

ومظاهره الخاصة به، فالرواية ككل هي متتالية دينامية ومتميزة؛ وكريزنسكي إذ يتعامل مع النصوص من زاوية فرادتها فلكي يعيد إنتاج مداراتها المشتركة بعد ذلك، ويعيد تقويم وجاهتها في سياق النص التطوري للرواية. إن الغاية من هذه الإستراتيجية إذن هي إعادة التفكير في الرواية باعتبارها متتالية من الممارسات والنظريات. هذه الإعادة إذا كانت تنطلق من مقولات شليغل، هيجل، باختين، لوكاش، أورباخ وغيرهم، فهي تتجاوزها وتتموضع بعيدا عنها. إن مشروعها هو بلورة سيميائية تعاقبية تبرز تطور إستراتيجية السرد والبناء وتوليد المعنى. هذا المشروع بمقدار ما يتابع النصوص ويقرأها سيميائيا، بمقدار ما يلتفت إلى المفترضات النظرية الفلسفية السيميائية والهيرمينوطيقية الخاصة بحقل الممارسات الروائية. لذا فالكتاب يندرج ضمن هذا المد الواسع من النظريات التي هي أصل التفكير النقدي الحديث عن الرواية. هذا المشروع أخيرا، إذا لم يمكّن، يقول كريزنسكي، من الإمساك بجوامع النص في تشعباته، فإنه على الأقل يطرح على نفسه مهمة الكشف عن ثوابت الجنس الروائي ومتغيراته، وعن المرونة التي تطبع تاريخه وتطوره. فما هي أسس هذا المشروع؟

إن تعاقبية النسق الروائي ليست متتالية من التجديدات، مثلما أن تزامنيته ليست ثابتة ولاقارة على الإطلاق: فالتطور هو في نفس الوقت قطيعة مع التكرار بواسطة إنبثاق الجديد وبروزه، وإعادة بناء للتكرار بواسطة إستيعاب الجديد وتمثله (ص72). إن الخصائص التزامنية تهم العلائق بين المميزات المختلفة لنسق في لحظة محددة حيث يتم تقطيع الزمن الى شرائح والإعتماد على التحليل العمودي؛ أما الخصائص التعاقبية فتهم المميزات المختلفة لنسق ما في لحظتين متتابعتين، حيث يتم تقطيع الزمن إلى خطوط والإعتماد على التحليل الخطي أو الطولي؛ إلا أن المبدأ الذي يحكم العلاقات المعقدة بما فيه الكفاية بين الصنفين من الخصائص هو مبدأ التزمين. فحسب هذا المبدأ يوجد هناك في كل لحظة توافق له القدرة على أن يصل بين المميزات التعاقبية والتزامنية. وذلك لأن هذا التوافق يضمر في ذاته علاقات توترية وأخرى جدلية، ولأنه يتم دائما بين بنيتين لكل منهما تكوّن خاص، ولان هذا التكون ليس شيئا آخر سوى الإنتقال بين لحظتين أي بين نمطين من الخصائص أحدهما تعاقبي وثانيهما تزامني. بهذا التحديد تنهض السيميائية التعاقبية باعتبارها قراءة للتوترات وللجدليات بين النص والموازي للنص، بين السرد والخطاب، بين الإستمرارية والتقطع، بين المرجع هذا الشيء المحكي، وبين السارد هذا الكائن الذي إذ يسرد فلأنه يوجد في مواجهة ذلك المرجع بالذات. فما هي إشكالية الرواية التي يطرحها المتن المدروس وفق هذا التصور؟

إذا كانت الغاية من تحديد المتن هي إستخراج العناصر المهيمنة في تطور جنس الرواية، بما يعني تشييد دينامية للرواية الحديثة الموسومة بامتياز، بالمعاودة، وبالسعة، وبتبادل النماذج وبقطيعتها العنيفة، فإشكالية الرواية مثلما يطرحها كريزنسكي من خلال هذا المتن هي إشكالية التباعد والتقارب أو الإتصال والإنفصال بين رجعات الفضاءات وملاقي العلامات التي يمفصلها الحقل الروائي بقوة متغيرة منذ الممارسة الروائية للقرن 18 حتى جويس على الأقل. هذه الإشكالية يمكن النظر إليها بنيويا من حيث هي [illegible] في الرواية الأحادية الملفوظ والمتعددة الملفوظ: ففي الحالة الأولى يتعلق الأمر

باستعمال سارد ذاتي أو ممركز على الذات، وفي الحالة الثانية يتعلق الأمر بالرواية باعتبارها فعلا للتواصل والدلالة مبنيا حول حقول تلفظية متعددة. هذا التمييز مبرر وذو قيمة استكشافية؛ مبرر لأن فصول هذا الكتاب وبالخصوص منها تلك التي تعالج روايات أمريكا اللاتينية، والسارد الروائي، وباختين وحدود الكرنفال، تبرهن على أن الرواية ذات الشكل الأحادي الملفوظ تقف في مقابل روايات أخرى ذات البنية المتعددة الملفوظات من مثل روايات جيد، ودوس باسوس، ورو باسطوس؛ وذو قيمة استكشافية لأن الرواية عندما توظف عددا معينا من الأجهزة السردية والخطابية، فإنها تحيل في الواقع وأيا كان شكلها، على ذات التلفظ، أي على المؤلف الذى سيدعوه كريزنسكي فيما بعد بالسارد السيميائي. إن إدماج هذا المؤلف في السياق السوسيو - ثقافي يصنع منه ابدالا ووساطة بين ماخارج النص أو ماقبله وبين النص. من هنا يصبح أحد الأسئلة الأولى التي سيكون على السيميائية التعاقبية أن تجيب عنها هو: كيف يوسم النص من قبل الما خارج النص، والما قبله؟

الما خارج النص والما قبله مقولتان حدسيتان جزئيا وقابلتان للإستقصاء جزئيا: هي حدسية بما أن النص أي التجريد المصنوع من كل المعطيات البيوغرافية أو الحديثة صعب التحديد؛ وهي قابلة للاستخلاص لأن كل رواية تفترض رواية أخرى تسبقها أو تعاصرها. إنها تفترضها بما هي علاقة جدلية وبما هي مرجع نصي مباشر أو غير مباشر. وكل رواية تقتضي وجود نظرية عن الواقع وعن الواقعي هي التي تنجب تخيلية الرواية ورمزيتها. الما قبل النص يرتسم في نص الرواية بمثابة وشوم وسمات، أو بمثابة بنيات تكوينية. هذه البنيات هي: التناص، الايديولوجيا، الأكسيولوجيا، المرجع، الجمالية، الدوافع. وهذه كلها مقولات إجرائية لأنها تمكن السيميائية التعاقبية من أن تبرز كيف أن نماذج الرواية تُغيّر، تتبادل، وتتكون. إنها أيضا نمذجات بما تعنيه النمذجة، من أنها «نظام دال مركب موروث من السنن الثقافية الاجتماعية، يقوم بتنظيم العالم، ويفرض على الأنظمة الأخرى (ايديولوجية، أخلاقية، فنية) بنيته الكبرى». ما ينظم عوالم النص الروائي إذن هو النمذجات المرجعية والايديولوجية والاكسيولوجية والتناصية، والجمالية، والدافعية. كريزنسكي وهو يستلهم السنن التكويني البيولوجي يتصورنص الرواية بمثابة مشجر تترابط فيه هذه النمذجات بشكل متراتب وذي تأثير متبادل؛ وهكذا يقيم كريزنسكي نوعا من التماثل بين التطور البيولوجي والتطور الروائي: فالرواية مثل الخلية المركبة من جزيئات تخضع في تطورها لضغوط المعطيات الوراثية ولتلك التي للوسط. إن الغاية من هذا التناظر هي التشديد على أن خصوصية النص الروائي وفرادته إنما تنشأ عن البنية التكيفية للجنس؛ فالرواية «شكل ادبي جدير بالإجابة عن ضغط القيود التيمية، والبنيوية، والكتابية، والتي تفترضها اللغة الطبيعية» (ص6). ثم إن هذا الاقتفاء للتطور البيولوجي يستدعي تعريفا إجرائيا للرواية يسمح بإضفاء الطابع المنهجي المنظم على أشكال اتصال النمذجات المهيمنة فيما بينها. وهذا التعريف سيفتح الطريق أمام سمياة العناصر التكوينية للنص الروائي: فالرواية من وجهة نظر كريزنسكي «إجابة معطاة من الذات عن وضعها في المجتمع البورجوازي أو المبنين بورجوازيا. هذه الاجابة تفترض اجراء نصيا حول الواقعي، وهذا الأخير يكون بدوره محمولا على عاتق محكي يتضمن ساردا واحدا أو عدة ساردين. وصورة السارد هي إما أنه

بديل ومضاعف للمؤلف - الذات، وإما أنه بنية تناوب وإبدال ذات خاصية جدلية بين المؤلف - الذات وبين ماهو واقعي» (ص7).

ومزية هذا التعريف فضلا عن شموليته واقتصاده مزدوجة: فهو من جهة يتوافق مع مفترضات الجنس الروائي وذاكرته الجنيالوجية وتحققاته الأكسيولوجية؛ وهو من جهة ثانية يؤكد الأهمية التي لبعض مقولات المؤلف الأساسية في الرواية. وهذه المقولات تتصل بعدد من الإجراءات السردية، دلالتها الأكسيولوجية أو الرمزية تكمن في كونها تشدد على وجود علاقة بين الإجراء النصي وبين الموقع الاجتماعي والمعرفي للمؤلف. إن كريزنسكي يختبر مصداقية هذه المقولات وهذه العلاقة من منظورين: من منظور مكانتهما في بعض طبقات حفريات المعرفة الروائية؛ ومن منظور الابستيمي (5) الحديث للرواية. ففي المستوى الأول يعمد كريزنسكي إلى تحيين بعض التصورات (هيجل ولوكاش على سبيل المثال) وتنسيب البعض الآخر (حدود الكرنفال لدى باختين، وحدود «الرواية الجديدة» لدى ريكاردو وغرييه) وتفنيد البعض الآخر(الرؤية البنيوية للسارد). وفي الثاني يعمد كريزنسكي إلى بسط مختلف الأنساق التي تتفاعل فيما بينها كي يتحقق النص الروائي ويتشكل.

الإبستيمي يعرف بكونه البنية التي تحدد تراتب الأنساق السيميائية وتعينها وتكشف عن الطابع التاريخي والواقعي لتجليات تلك الأنساق. الإبستيمي الحديث للرواية يعتبر نتاج روايات ستيرن، وديدرو، وويلاند، وجون بول ريشتر، ونتاج التفكير والممارسة الشليغيلية. إن الأنساق المتراتبة بالخطاب الروائي انطلاقا من هذا الإبستيمي الحديث هي: أنساق السارد والاستطرادي والخطابي والسردي. وبين هذه الأنساق تقوم علاقة تضافر يتحدد في إطارها الواحد بالآخر والعكس كذلك: فإذا كان السرد موصولا بوجهة النظر، فطريقة عرض هذه الأخيرة تتضمن بالضرورة إنقطاعا وظيفيا في سيرورة السرد، وهذا الانقطاع يمكن أن ينظر إليه من الناحية الأكسيولوجية بمثابة حاشية على المتن أو بمثابة نص واصف موضوعه السرد والخطاب ذاتهما. لذا فوجهة النظر لاتتم بدون هذا الانقطاع والذي هو بدوره ليس سوى نوع من الإستطراد الذي يصعب حصر مداه، لكنه قابل مع ذلك لأن يعرف بكونه يمثل ضربا من المناجاة تمكن السارد من التعبير عن آرائه دون أن تكون لها بالضرورة علاقة مباشرة بموضوع السرد المحوري؛ وإذا كان النسق السردي يحيل على الروابط الفضائية والزمنية والعاملية في علاقاتها السياقية، فالخطاب من حيث هو طريقة نوعية لظهور السارد كذات للتلفظ وكتوضيح للسمات الذاتية للسرد، هذا الخطاب هو الذي يجعل السرد ممكنا، محينا وقابلا للتحليل.

إن تحليل هذه الأنساق والكشف عما يطبع العلاقة فيما بينها من تضافر وتضمن وتوتر، كل ذلك يبرز أن الرواية، وخلافا لما يتصوره كايزير، غير قابلة لأن تختزل إلى مطلق تكويني وجنسي منه تستمد شكلها. بالعكس من ذلك، يبين كريزنسكي أن شكلها متغير بانتظام، وقابل على الدوام لأن يصبح موضع نسيان أو تناس. فالرواية لاتتطابق، لامع ثبات مطلق في المضامين، ولا مع استمرار تكراري للأشكال، إنها تستلزم توالدا في المنظورات والأصوات، وتنقيحا للبنيات التناصية والتلفظية، وتجذيرا للزوج المتعالق مؤلف/ سارد. ان المتغير هو مايصنع الشكل الروائي وليس

المطلق. وبين نصوص الرواية تنشأ دائما علاقات توتر واستبدال هي التي تدمجها في جدلية الإنتاج الفني التي تفترض بدورها وجود توتر اجتماعي وفني، وتعارض بين الامتثال للمعيار والإنحراف عنه أو القطيعة معه. وهكذا يمهد كريزنسكي بذكاء وتألق للحديث عن العلائق التي تنسجها الرواية عبر شكلها مع ما هو واقعي. إن ذلك يتم انطلاقا من إدراج الرواية في نطاق لعبة التمثيل الواعي أو القصدي على الأقل. كيف ذلك؟

إن الإبداع الروائي يمتزج بتجذير دافع المحاكاة. وهذا الدافع يحتضن مبدأ التمثيل، مادامت أنساق العلامات تتكون في سياق الواقعي، ومادام اشتغالها واستمرارها ينجليان بوضوح تام فوق أرضية هذا الواقعي. وهذا الواقعي يحيل بدوره من حيث هو جزء من المضمون على الفرد أو على الطبقات والفئات الإجتماعية. أليست الرواية ملتقى علامات؟ أليست الذات (مؤلفا وساردا) مقولة جوهرية بدونها يتعذر بَنْيَنَةُ هذا الملتقى؟ والإجابة التي تقدمها هذه الذات عن وضعها أليست هي ما يحدد الرواية؟ هكذا إذن تتهيأ جمالية الرواية وسيميائيتها على عمق مختلف التمثيلات التي تخترق الفضاء الإجتماعي الموسط من خلال الرمزي والمتخيل والتصويري- (ص17). التمثيل وهو من بين المفاهيم الهامة المنظمة سلبا وايجابا للخطاب النقدي الحديث، يتمم وينجز تنظيم مادة التأليف وتنسيقها، ويستخلص الحلول السردية والخطابية التي تقف في مواجهة البنيات واختيار المراجع، التمثيل يتمم أخيرا إنكسار الذات و استلا بها في رغبة الآخر بالخطاب. ومن أجل ذلك، فالتمثيل الروائي يفترض بل يبين الأسس المنمذجة للعلامات المدمجة في إنتاج النص، علما بأن السنن المنمذج هو الذي يصل الرسالة الروائية بالجسم الإجتماعي والواقعي المتسم بالتعقد، وبمعنى آخر يصل النص بما قبله، إي بالإيديولوجيا، والمرجع والأكسيولوجيا، والتناص، والدوافع، والجمالية. هذه المقولات هي النمذجات التي تنظم عالم الرواية وتفرض عليه بنيتها الكبرى. إن وجود هذه النمذجات بالنص متزامن، وذو تأثير متبادل وقابل للتراتب. وباستثناء النمذجة المرجعية التي ليس من الممكن أن تكون مهيمنة في الرواية بالرغم من أنها توجد في كل نموذج، فباقي النمذجات تتبادل الهيمنة والتبعية من رواية لأخرى. وفي جميع الحالات فهي تحدد استراتيجية السرد، وتشكل سيناريوهات تطورية للرواية، وعاملا إجرائيا للتصنيف. ولنكتف في هذا الصدد بالمثالين التاليين:

1 - **مثال النمذجة المرجعية**: يعرف كريزنسكي هذه النمذجة باعتبارها نسقا من القيود التيمية والشكلية تفرضها صيغة الـ «ماذا» التي تخترق النص الروائي على المؤلف - السرد - الذات. هذا الـ «ماذا» يصاغ دائما من الوجهة المرجعية في حالتي الإفراد والجمع. هذه النمذجة يمكن أن تعين كذلك بكونها توالدا في البنيات الروائية النوعية التي تُسَمْيِءُ المرجع عندما تضعه بواسطة مواربات التحويلات السردية والخطابية في مستوى الإحالات، هذا الذي يتخذه المرجع ذريعة وعلامة للإحالة على الواقعي. إن المرجع يعمل كجزء مندمج في العلامة ويدرج في سياق النص دائما من قبل نمذجات أخرى. فروايات اسطورياس، كاربانتيي، ماركيز، رواباسطوس وغيرهم من روائيي أمريكا اللاتينية تتخذ من «الديكتاتور» مرجعا مركزيا لها. هذه الروايات تتضمن مقاصد سردية وخطابية مشتركة تدور كلها حول «الديكتاتور»، غير أنها بمقدار ماتفرّده، بمقدار ماتضفي عليه صفة

الجمع، وتصنع منه وجها ميثيا دونه أي مرجع واقعي. فتيمة الديكتاتور مقولة بواسطة النص، وبواسطة الملاحظين، ومن خلال العوامل الإجرائية، وهو محكوم عليه حتما بأن يكون موضوع لعبة الإحالات داخل النص (ص 19). إن النموذج البدئي للديكتاتور يثير الخيال الجمعي لأمريكا اللاتينية ويؤثر فيه، ويلهم الروائي هناك بطريقة «طبيعية». ففي هذا السياق الجغرافي والسياسي والإثني والفني يمثل الديكتاتور تيمة باروكية بنفس الطريقة التي كانت تجعل من الملك يكوّن جزءا من التراجيديا الكلاسيكية. إن رواية أمريكا اللاتينية إذ توظف الديكتاتور بمثابة ذات وموضوع في نفس الآن فهي تفتح بذلك فضاء التمثيل الروائي على اللعب الطوبولوجي لاستمرارية السرد وتقطعه (ص377).

2 - **مثال نمذجة التناص**: يفترض كريزنسكي أن النمذجة التناصية للرواية تتضمن:

أ - العلاقات المتماثلة نصيا بين نص رواية ومابين «نص الرواية»، هذه العلاقات تدل على انزياح رواية خاصة عن الرواية الأنموذج التي يقدمها الوعي النقدي بمثابة «رواية تقليدية» (بلزاك، تولستوي ديكنز)، و«حديثة» (ستيرن، جويس، بروست) و«واقعية»، و«طبيعية»، و «سيكولوجية»، و«تاريخية»، و «جديدة» (غريبه، ريكاردو).

ب - تسجيل المكونات الاستشهادية: استشهادات من مؤلفات أدبية وفلسفية، وشعرية، شذرات من اللغات الجماعية. هذا التسجيل يدعم الإيهام المرجعي ويعيد تنشيط اللغة الجماعية روائيا بقصد تقريب الواقع وتشخيصه جماليا.

ج - الإحالة على نصوص فنية أخرى من قبيل الموسيقى (جيد) أو الرسم (أكّان، سيمون) أو السينما (آثار المونطاج في روايات دوس باسوس).

د - بناء نص فلسفي واصف ينتج لعبة علائقية مع نص الرواية تؤدي إلى تنسيب الرواية التقليدية من خلال إقامة التعارض بين نصين، وإلى تقوية رواية المنظور أو المبنية على وجهة النظر (كاريانتيبي، أكان، جيد).

ه - البناء الصريح أو الضمني للعلاقات الجدلية بين نص روائي ما وبين الكلية الجدلية لنصوص الرواية، وجوهر هذه العلاقات هو السخرية. فروايات كوسموس، وفيما وراء الأطلسي للروائي البولوني غومبروفيتز تبرز عن طريق هذا البناء الجدلي الساخر لاوجاهة الأشكال التقليدية للرواية البولونية من قبيل رواية المذكرات والرواية البوليسية.

على هذا النحو يتابع كريزنسكي تحليل باقي النمذجات وهو التحليل الذي يقود إلى بعض الخلاصات نجملها كالتالي:

1 - إن ثوابت تطور جنس أدبي عديدة ومتغيرة وغير مطلقة. وبإمكانها أن تتنابذ وتتبادل الاقصاء

2- إن اللعبة النصية والكلامية إذا كانت تؤمن للرواية استقلالا جماليا معينا ، فليس بإمكانها أن تحسم لوحدها في تطور الرواية ، لأن هذا الشكل الأدبي لن يكون فعالا من الناحية الاجتماعية والجدلية إلا إذا واجه السارد الروائي الحديث. وبهذا المعنى فتفكك الحبكة والشخصية في « الرواية الجديدة» لايمكن أن يعتبر عاملا تطوريا فعالا حقا. لأنه عامل يصدر في الغالب عن تحفيزات إيديولوجية مفرطة، وعن إجراءات نصية ونصية واصفة لاتعدو كونها طرائق محض لعبية وتركيبية لدى غرييه وريكاردو، ولأن الإسراف في اللعبة الشكلية يؤول في هذه الحالة بمثابة رفض للمواجهة الملائمة للواقعي، وإذن بمثابة تقليص لفعالية الرواية تجاه الواقعي المتسم بالتعقد والدينامية، لذا «فالرواية الجديدة» لا تمكننا من أن نتعرف فيها على نتيجة دالة كليا على تطور الرواية.

3- تاريخ الجنس الأدبي يتحين بحسب مكوناته التطورية، واللاتطورية، والثورية ؛ والتماثل بين هذه المكونات هو فعل نسبي وخاضع للمتن ولنسق القيم المصادر عليه.

4- كريزنسكي يؤكد هذه الفرضية بالإستناد إلى بعض الأعمال النظرية التي أضفت على التطور الأدبي طابعا إشكاليا وتنظيريا ، وبالخصوص أعمال تينيانوف، وفليكس بوديسكا، وهانس روبير جوس، وإلومي هانكيس، وإذ يؤكد الجدارة النظرية لكل واحد من هؤلاء، فإنه لايخفي قرابة مسعاه من ذلك الذي بلوره هانكيس. فقد لاحظ هذا الأخير، أن الأدب نسق، وصل بفعل ما لايحصى من القوى والعوامل التي تؤلفه، درجة من التعقيد والتركيب أصبح معها من المستحيل رسم ملامح تطوره الكلي. لذا فما يمكن القيام به هو اختيار بعض العوامل البسيطة والهامة ومتابعة سيرها فرديا وملاحظة تطورها عبر الأجيال، وأخيرا استنتاج الخلاصات المتعلقة بمستقبل الأدب انطلاقا من عينة تمثيلية فقط (ص. 50) . وذلك هو مايفعله كريزنسكي بالضبط : فمن مجموع الإنتاج الروائي لقرن من الزمن (1864 - 1970) اكتفى المؤلف بعينة محدودة انتخبها لبعدها التمثيلي أي لكونها تعطي عن الرواية صورة المتتالية الدينامية والخلافية ؛ ومن بين التراكمات الهائلة في مجال التنظير والتحليل الروائيين وقف كريزنسكي فقط عند أبرز لحظات الانتقال في سيرورة هذا التنظير، وبالخصوص منها ماله قابلية للتحيين ولاغناء المنظور السيميائي التعاقبي ؛ وحتى عندما يناقش باختين ويراجع بعض أطروحاته فإنه يختار ماله صلة بتكون الرواية وبعوامل تحولها من المونولوجية الى الحوارية، يختار أطروحة التماثل بين عوالم الرواية وعوالم الكرنفال.

وفي ختام هذه المقالة يعرض كريزنسكي السيناريوهات التطورية للرواية والنماذج الثلاثة التي يمكن تقطيع نصوص الرواية وتصنيفها بحسبها، هذا التصنيف الذي تفرضه ضرورة التبسيط الممنهج لمجموعة منظمة ولبنينة الممكنات. ويخلص بعد ذلك الى القول بأن الرواية شكل يكتب في عدة مستويات، وأنها كلام علائقي بامتياز، وأن كل نمذجة من نمذجتها يطابقها خطاب خاص وسرد خاص بهما ينحد الجسم الروائي، وأن البحث فيهما هو سيميائية أخرى أكثر قدرة على الشمولية والتخصيص من هاته التي يبلورها هذا الكتاب.

وبعد أن بين المؤلف الأسس النظرية لبلورة سيميائية تعاقبية، يتناول بالدرس مسلمات

وتجليات النص التطوري للرواية . والفرضية التي يبرهن عليها كريزنسكي هناهي القائلة بأن تاريخ الرواية ليس خطيا ، وأن زمن التطور وإن كان زمنا اعتباطيا من حيث المبدأ فهو قابل لأن يكون مستنتجا ومتخيلا من حيث الواقع . وما ينتهي اليه المؤلف من استخلاصات وأحكام يمكن ايجازه كالتالي :

1 - النص التطوري للرواية لايكتب بطريقة خطية . فهذه الخطية تتكسر بفعل الاستطراد وتدخلات السارد ، وبفعل تأثيث فضاء النص بالإستشهادات وبالأشياء والموضوعات المتجاورة . إنها تتكسر كذلك بالدور التكويني الهام للموازي السردي في الرواية الحديثة . هذه المقولة تمكن من الإمساك بإيديولوجية المؤلف وأكسيولوجيته ، ومن إدراك صيغ اشتغال التناص عبر بنيات من مثل الميث ، والتشبيه التمثيلي ، والمثل ، والمحاكاة الساخرة ، والخبر ، والمقال ، وأشكال التعبير البسيطة التي تتخلل الشكل المعقد للرواية . إن مقولة الموازي السردي تتيح أيضا تثمين التهجين الكلامي . هذا التهجين يبين من جانب ، الوظيفة المعرفية للرواية ، ويضيء من جانب آخر دور السارد وعمله فيما يخص موجهات السرد ، وفيما يُنسّبه ويبعثره ويضعه موضع انشطار .

2 - النص التطوري للرواية نموذج إجرائي يستنبط من سلسلة النصوص التي تقوم بمثابة طوبوكرونيات (6) دالة . هذه الطوبوكرونيات تكشف عن تشكلات بنيوية تؤشر على التقدم المزدوج للرواية :

أ - التقدم نحو تدعيم القيم الخلافية للتمثيل الروائي ، ونحو إضفاء الطابع الجدلي على الخطاب .

ب - التقدم باتجاه التفكيك والقطيعة مع الرواية من حيث هي تمثيل .

فالتقدم الأول ينبثق من المراهنة على الرواية باعتبارها شكلا معرفيا ورمزيا ؛ في حين يسعى الثاني من أجل تدمير الوظيفة الحكائية للسرد وللسارد بغية إرجاع الرواية لعبة وحدات مفككة وغير متآلفة .

3 - الحالات التطورية للرواية يتجاذبها التنافس ، والتعالق ، والتناقض أحيانا ، والتكامل في الغالب . وايقاع هذا التجاذب يخضع لصنفين من القيم الخلافية :

أ - قيم خلافية تخص اللغة الفردية ، وهي حصيلة كون الرواية الحديثة تتحدد بقدرتها على تهجين جسمها النصي بحقول تلفظية ومقامات كلامية متباينة مثل المقال ، والخطاب الفلسفي ، والبنيات الاستشهادية والبارودية ، والوثائق التاريخية .

ب - قيم خلافية تخص تلفظ السارد ، وهي حصيلة كون الرواية تحتمل في مجرى تطورها فعل السخرية ، والبارودیا ، والتناص ، غير أنها تظل مع ذلك فضاء نصيا متقطعا ، فيه تتيح مختلف سجلات القول للسارد أن يوظف نسقه للقيم وأن يثبت هذه القيم بداخل السرد .

4 - التطور الروائي يمكن أن يكون مدركا بمثابة تحيين لثلاثة قوانين هي قانون التكرار ، وقانون

التشبع، وقانون التحول. فالفضاء النصي يكون تكراريا عندما يكون مقيدا في بنائه وحركته بعودة نفس التشكلات التيمية والشكلية المتداولة قبل إنتاجه؛ ويكون متشبعا متى أصبح ملزما بالتكرار ومتى لم يعد قادرا على أن يبرز السمات الأسلوبية المكررة باعتبارها علامات خلافية؛ ويصبح تحوليا عندما يفرز تشكلات تيمية وشكلية جديدة، تقف بعيدا عن تلك التي يعيد النص إنتاجها في فضاءي التكرار والتشبع. ولعل أهم تجليات الفضاء التحولي من منظور كريزنسكي عدا الظواهر المشار إليها أعلاه هي الذاتية، والتقطع والانكسار، والسخرية، والدور التكويني للموازي السردي:

فالتفكير في الرواية من حيث هي خطاب للذاتية يخلق تطابقا بين لحظة الخطاب واللحظة المتلاشية للأنا، هذا التفكير يتضمن تفكيك الرواية بما هي أحدية السارد والسرد والمسرود، وبما هي تصوير خطي للقصة وعكس صادق لحركية الانا وتعدديتها. واذا كان السرد بنية تأسيسية للرواية، فالملاحظ أن النص التطوري للرواية الحديثة يعمل على تفريغ فضاء الحكي وتسييجه بفضاءات أخرى من قبيل فضاء اللافظ أي فضاء الذات التي تبذل جهدها كي تحكي عن ذاتيتها الجامحة، وعن تواطئها وحساسيتها وتصدعها؛ وفضاء الملفوظ ويتعلق بتلك البقايا والترسبات الحكائية التي يستعيدها ويحددها تضافريا سنن الاتصال الاجتماعي، إنه فضاء اندراج أصوات الآخر؛ وفضاء القابل للتلفظ، فضاء النقص والرغبة والاستيهام حيث تنغمر الذات في ماضيها المشروخ وفي أحلامها، أي فيما تريد أن تكون لافيما هي، هذه الفضاءات هي نتاج التأثير المتبادل بين السرد الفردي والسرد الاجتماعي، أو بالأحرى هي نتاج التوترات التلفظية تلك التي تنشأ عن علاقة التعارض المتصل تارة والمنفصل تارة أخرى بين السرد والخطاب.

هذه العلاقة تتجه نحو الانمحاء، لأن الخطاب يدفع بالسرد إلى السريان ولأن السرد بالخصوص من خلال ضمير المتكلم أصبح ذا وظيفة خطابية. إن الفضاء الروائي الحديث يمكن على هذا النحو من تلقي السرد والخطاب باعتبارهما تمفصلا نوعيا للمتصل والمتقطع، وللعتبة والحد. وبهذا يحل التقطع الروائي للسرد محل استمراريته الملحمية. وهو تقطع مؤسس على تعالق فضاءات السردي بفضاءات الموازي السردي.

وإذا كان تطور الرواية يؤكد وجاهة المنظور الشليغيلي عن الرواية من حيث هي خليط وفسيفساء، فهذا التطور نفسه يبين أن السخرية الحديثة لها وظيفة استراتيجية أكثر مما هي تأملية أو حشوية. فالسخرية تعمل بمثابة منظم جدلي للسرد اكثر مما تعمل كلعبة للإطناب والحشو. إنها تضيء الطابع غير الثابت للسرد، وتكشف عن التفاعل الجدلي بين البلاغة والأسلوب والعناصر الهجائية والبارودية، إنها الجدل السلبي للرواية الحديثة. وهي تشمل الإستراتيجيات الروائية التي تشتغل انطلاقا من حركية وظيفية للسرد. هذه الحركية تقوم في جوهرها على تكسير المعايير وما تحتمي به من خدع، وعلى انتهاك آفاق الانتظار المعهودة. إن السخرية أخيرا هي التي تذيب الفروق بين فضاءات السردي والموازي السردي. بهذه الكيفية تحقق السخرية قانون التحول لانها تمكن من تقديم تشكلات تيمية وشكلية جديدة.

ويخلص كريزنسكي في النهاية إلى القول بأن تاريخ الرواية الحديثة وبنيات نصها التطوري الدالة ، تمر عبر القيم الخلافية والتغيرية التي تطبع صور السارد . فالسارد هو الذي يوفق بين فضاءات السردي والموازي السردي . وهذه الحركة من السارد محددة بالوظيفة التأويلية للسرد . هذه الوظيفة تجعل من السارد العامل اللفظي للمؤلف . وهي المسألة التي يكرس لها كريزنسكي المقالة الثالثة من كتابه .

يحتل مبحث السارد في هذا الكتاب موقعا ذا أهمية ، وليس ذلك باعتبار الحيز المخصص له فحسب ، بل باعتبار النسق النظري العام الذي أدرج فيه ، وباعتبار الدور الذي يضطلع به في الرواية الحديثة .

إن نسق السارد يحيل من وجهة نظر كريزنسكي ، على الأنساق الأكسيولوجية للمؤلف . فالسارد ليس مجرد مفهوم مغلق داخل النص ، إنه يجسد حاجة الإنسانية إلى الرموز وإلى الأساطير ، بل ويجسد الفائدة العملية التي تحققها الإنسانية من إشباع تلك الحاجة . السارد هو صوت الرموز ينهض في النص الروائي بدور المنظم للعلائق بين الوعي الفردي والوعي الجماعي ، بين النزوع الرمزي لدى الجماعة وبين رمزية الواقع ورمزية اليوطوبيا . وأقوال السارد تعبر عن دورات السرد لدى الإنسانية تماما مثلما تجسد أمواج البحر إيقاعات المد أو الجزر ، الهدوء أو الصخب . «إن التاريخ والحقيقة ينبثقان من فم السارد» (ص 122) . لذا فمعالجة السارد في رواية ماهي معالجة علائقية محورها الزوج سارد / مؤلف ، من حيث هما علاقة لايتصور وجود حركة سردية بدونها . ثم إن تناول النص الروائي من خلال تناول علامات السارد فيه لهو إلقاء بهذا النص في نطاق دائرة تأويلية تتجاوز التحليل البلاغي أو الشكلي . نسق السارد إذن موصول بإشكال مكان الكتابة ، أي بالموقع حيث يُنتج ويلقى خطاب السارد . هذا هو الوجه الأول للصعوبات والالتباسات التي يثيرها مفهوم السارد . فهذا المفهوم يطرح إشكالا من حيث إن كل سرد يتضمن فعلا إنسانيا فرديا حتى لايقال حركة سردية مفرَّدة .

أما الوجه الآخر للصعوبات فيأتي من سعة الحقل المفهومي ومن تعدد المقاربات وتباين منظوراتها وتصنيفاتها . فالخطاب عن السارد يحيل على مستويات من التفكير والتأمل يحكمها الطابع التاريخي والإبستيمولوجي والسردي والماوراء فلسفي والتحليل نفسي . وهكذا فما يحدده التحليل الشكلي مثلا بواسطة الشرح والتنميط ، تحدده الهيرمينوطيقا بواسطة التأويل . مفهوم السارد إذن يصبح كشيفا وشكيا ؛ والسارد المحدد في نموذجه البدئي من خلال ايخنباوم باعتباره صورة ملموسة للاتصال وتحيينا إنسانيا للسرد مجسدا بواسطة الشخص ، السارد المحدد هكذا يصبح من زاوية نظر بنيوية موضعا داخل نسق محلي مغلق للنص ، ومجرد أداة بلاغية للخطاب ، في حين تعمل الهيرمينوطيقا على توسيع دائرة الإحالات المتعلقة بالسارد مادامت عناصر السرد الروائي تزداد تعقيدا . من هنا يقترح كريزنسكي ضرورة إعادة التفكير في موضوع السارد . ولن تكون هذه الإعادة ذات مصداقية مالم تأخذ في الإعتبار مظاهر التناقض في هذا الإشكال ، والمظاهر المتعددة لآفاق الانتظار المنهجية والأدبية الموصولة بتطور أشكال السرد . وهو ما يتطلب سلوك نهجين متداخلين : نقد

مختلف التصورات أثناء تقديمها وعرضها، وبناء عناصر التصور البديل في نفس الآن، يتعلق الأمر إذن ببحث حفري، وبتفنيد نقدي لخلاصات ذلك البحث. إن إعادة التفكير في السارد إذن، عليها أن تأخذ في الإعتبار المظاهر الشكلية لوضعه الخطابي وإمكانات توسيع هذا الخطاب الذي هو موضوع له.

فمن هو السارد؟ من منظور كريزنسكي هو اسم مألوف لدينا بشكل جد كبير، ومع ذلك فهو ليس أبدا لانظيراً لنا ولا أخا لنا؛ السارد هو ذلك المنجز للغة الواصفة بما أنه هو ذلك الشخص الذي يضطلع داخل الخطاب بنقل الرسالة السردية. لكن هذا الشخص يرفض أن يكون مجرد قناع للخطاب حتى قبل أن يبدأ السرد. ومن الوجهة التاريخية فإشكال السارد موصول بإشكالية القيم، القيم الإنسانية والجمالية. فهذه هي التي ترسخ صورة السارد وو ظيفته وفائدته الجمالية. إن القيم الموصولة بالسارد ترمز القيم التي يرسلها السرد وتعكسها؛ وذلك من قبيل: حدث استثنائي، وحركة بطولية، ومغامرة طريفة أو مفيدة. ومن هنا تتغير القضايا والإشكالات التي يثيرها السارد كلما تطورت الرواية والنقد. فكل مرحلة من مراحل هذا التطور تفرز مقولات دلالية وجوانب نظرية متباينة:

فالنموذج البدئي للسارد يحمل معه بعض المقولات الدلالية التي تجعل من السارد كائنا استثنائيا ومنظما للتحولات السردية. فالسارد يتحول في اللحظة التي تنجلي فيها الرواية؛ ويتطور تدريجيا بواسطة بنية داخلية تصبح معقدة أكثر فأكثر. إن مقولات من قبيل: «القدرة المطلقة للسرد» و«السرد المرسل أو المنقول شفويا» و«القيمة الاستعمالية لسرد الائتلاف المتناغم للسارد ولمستمعيه» و«يسنده حضور إنساني» هذه المقولات تحين صورة السارد قبل القيام بوضع تصنيفاته.

والسارد في الخطاب النقدي لدى إيخنباوم وانطلاقا من أعمال الكاتب الروسي ليسكوف Leskov (7) يبدو موجها من قبل تشكل نوعي من الصيغ والموجهات. فالمعرفة بالنسبة لمن يحكي هي معرفة إجرائية، فهو يعرف عم يتكلم، ويعرف أن يتكلم، ويبني معرفته على شهادات أو على تجارب شخصية، وقدرته على السرد ليست أبدا مشوشة بواسطة تفكير نقدي حول موضوع هذا السرد، ولا بواسطة رؤية سلبية للعالم، ولابواسطة تفكير حول ذاته بماهو كائن بسيكولوجي. السارد في هذه المرحلة من نموذجه الأصلي صورة ملموسة للاتصال. غير أن تطور الرواية والنقد بعد ذلك يظهر كيف أن القيم الموصولة بالسارد لدى ليسكوف والموصوفة من قبل إيخنباوم تفتح المجال أمام قضايا أخرى. وهكذا، فمن الممكن عندئذ الحديث عن رؤيتين للسارد: واحدة تموضعه داخل نص كأداة للخطاب السردي، وهذه هي الرؤية البنيوية الفاترة، والأخرى يسميها كريز نسكي جدلية وهي الرؤية التي تصل إشكالية السارد بالرؤية السلبية للفن عامة وللرواية خاصة. وهي التي يتبناها المؤلف، انطلاقا من أن السارد يعكس التقارب والمسافة بين الشكلانية والهيرمينوطيقا، إضافة إلى أن تأويلات السارد تحيل على تعدد في الإحالات، وعلى انفتاح دائم للأنساق، وعلى الاستعدادات الذاتية للخطاب. إن المخطط الإجمالي لهيرمينوطيقا السارد والذي يأخذ في الحسبان كلية البنيات، وتحولاتها، وتنظيمها الذاتي. هذا المخطط عليه أن يشخص السرد باعتباره شكلا داخليا، ذا تنظيم

ذاتي، وباعتباره شكلا رمزيا. إن تزاوج الشكلانية بالهيرمينوطيقا عليه أن يسمح ببناء نسق تأويلي للسارد. هذا النسق سينفتح عبر استراتيجية جدلية لزحزحة المنظورات، على إشكال مكان الكتابة أين يُلقَى خطاب السارد، وعلى المحور التأويلي: مؤلف - سارد - ذات. وعلى قاعدة هذه الاستراتيجية التأويلية ينبغي أن تنبني نظرية للخطاب السردي قادرة على حل التناقضات بين المؤلف والسارد، وبين النص والنصية، بين اللغة الواصفة للمؤلف ولغة السارد. وخلافا للنقاد البنيويين من مثل بارث ودولوزيل وتودوروف وكورودا هؤلاء الذين يرفضون القول بوجود تعارض بين المؤلف والسارد، يميل كريزنسكي إلى التأكيد على سداد الرأي الذي ذهب اليه الناقد السيميائي جيرزي بيلك Jerzy Pelc بصدد هذا التعارض، ومن ثم بصدد المحور العلائقي مؤلف/ سارد. إن بيلك وخلافا للنقاد البنيويين من قبيل لوبوك، كايزير، ستانزيل، بوث، فينوغرادوف. . . اهتم بتحليل مختلف التصورات المتصلة بالسارد، وذلك من منظور صلة هذا الأخير بالمؤلف. فليس السارد مجرد شخص ينتمي إلى عالم التخييل المشخص بالمؤلف الأدبي، بل إنه دائما هو الشخص الذي يتمم السرد فعليا. ومن أجل إقامة تمييز، يقول بيلك، بين المؤلف الواقعي أي مؤلف الأثر الأدبي وبين الشخصية التي «تفوه» في سياق هذا الأثر بالمونولوج السردي سنسمي هذه الشخصية بالساردِ الظاهري والذي هو دائما أحد يحكي عن السارد الواقعي (مؤلف الأثر الأدبي). ولهذا التمييز أهمية من الوجهة الهيرمينوطيقية حسب تعبير كريزنسكي، وذلك اعتبارا لكونه يأخذ في الحسبان الإطار التأويلي لفهم الخطاب السردي واستعماله، ثم لأن هناك بالخطاب النقدي عن السارد وعن الرواية الحديثة عددا من الوقائع تدعم مثل هذا التمييز، ومن بين الأمثلة الدالة لهذه الوقائع يستعرض كريزنسكي بإيجاز ونقد كذلك أفكار باختين ولو كاش وفولغانغ إزير عن هذا الموضوع، ويتساءل بعد ذلك كيف يمكننا أن نبني من الوجهة الهيرمينوطيقية هذا المحور العلائقي مؤلف / سارد في إطار تفرع ثنائي إجرائي؟ وفي معرض تحليل هذا التساؤل يعالج كريزنسكي مسألة القارئ والتلقي، ومسألة ذات التلفظ، ووجهة النظر في صلتها بالوساطة السردية وشخصنة السارد أو لا شخصنته. وتحليل مجموع هذه العناصر يضيء في الواقع بطريقة أفضل العلاقة مؤلف / سارد.

إن العلاقة مؤلف / سارد هي علاقة مركبة تلعب في الآن ذاته على التطابق، والتماثل، والاختلاف، والتعارض، والتعاطف، والنفور، والسخرية، والتجاوز، والإدراج والاشتمال، والإقصاء، والمشابهة، والتجاور باعتبارها توترات جدلية ممكنة بين تنظيم العوالم السيميائية من طرف المؤلف وبين إتمامها من طرف السارد.

وإذا كان السارد هو الوجه المضاعف للمؤلف، فالمؤلف يلعب في مواجهته دور المنتخب والمخرج لنوعية خاصة من القول - إن السارد وموجهات السرد يستعملان في الخطاب باعتبارهما يخدمان مصلحة المؤلف من حيث هو وسيط، ومبدع ووعي مرمِّز. والمميزات الشكلية للسارد لاتكتسب وجاهتها إلا باعتبارها تخدم تمثيلا ما وترميزا ما من حيث هما معا عاقبة القول السردي والنتيجة التي يفضي إليها. وإذا كان دور المؤلف مافتئ يتعاظم منذ العصور الوسطى حتى اليوم، فلأنه يجسد هذا الذي سماه بيلك «السارد الواقعي» ويفضل كريزنسكي تسميته بـ«السارد

السيميائي». إن المؤلف بهذا المعنى هو المنظم العضوي والمركزي لكل موجهات السرد وصيغه، وهو من يضع السارد في موقعه من الخطاب. وبالمثل فإن السارد هذا المفهوم الأساسي في النقد الحديث ينطوي على مفارقات كثيرة، ولعل أبرزها هي أنه يشخص الإختلافات بطريقة تفوق باقي عناصر السرد الأخرى. وذلك لأن السارد يمثل صورة وعلامة رهان مصنوع من قبل سارد آخر ألا وهو المؤلف ذاته. ومهما يكن فاللعبة المفروضة على السارد من قبل المؤلف هي ذاتها مفروضة على هذا الأخير من قبل اقتصاد القصة، والعالم، واللغة المتواصل بها. من هنا تصبح العلاقة مؤلف / سارد علاقة تواصلية: فارتداد السارد نحو المؤلف لهو أيضا تقدم من جانب المؤلف نحو السارد؛ السارد يتمم لعبة القول التي تتخلل الموقع بين المؤلّف والعالم. إن مفهوم المؤلّف عليه أن يكون في الوقت نفسه منزوعا من الطابع المؤسسي ومحولا إلى مفهوم إجرائي. وفعلا، فالمؤلف هو بمثابة وساطة بين النص من حيث هو نسق من القيم تنتمي للسارد، وبين نسق القيم المنتمية للمؤلّف ذاته. هذا النسق الأخير بإمكانه أن يكون في تعارض مع الأول، وهذا التعارض سيكون بمثابة قراءة وتأويل للبعد الدلالي للنص المؤوّل وللنص الواصف الجاهز. وليس النص الواصف سوى تعليقات المؤلف. ولهذه التعليقات دور خاص، لأن نمو العديد من الروايات المهمة وتطورها يترافق مع نمو متواز في هذه التعليقات التي تصدر عن الروائيين ليس فقط على نصوصهم بل على كل إشكالية مقترنة ودالة ب/ ومن وجهة نظر إعادة بناء القيم الجمالية والاجتماعية والفلسفية. وهكذا فنسق السارد الظاهري يحيل على الأنساق الاكسيولوجية للمؤلفين. فهناك نسق دوستويفسكي، ونسق توماس مان، ونسق فلوبير، ونسق جويس، ونسق كافكا. . . وخارج التعليق، فما يكون نسق قيم المؤلف هو متن المؤلف الأدبي بكامله. هذا المتن يعمل بمثابة معاودة وتكرار، وبمثابة تشاكل لعلاقة الذات، ذات التلفظ والملفوظ التي يبنيها النص. نسق القيم هذا عليه أن يكون كذلك مبنيا في حالة استبدالات، ومقولات دلالية، وموجهات، وبنيات عاملية. إن الخطاب الروائي هو إذن خطاب مماثل من الناحية البنيوية للخطاب العلمي كما يعرفه غريماس باعتباره «مغامرة معرفية». فالخطاب العلمي مثله مثل الخطاب الروائي يتمفصل حسب محور التواصل المتجه من المتلفظ نحو المتلقي للتلفظ، ويتألف في ثلاث دَرَجات خطابية مترابطة هي: الخطاب المعرفي، والخطاب الموضوعي، والخطاب الإحالي. وبالرغم من هذا التماثل، فهيرمينوطيقا الرواية المؤسسة على السارد، لاتستطيع أن تكسر التوازن المتقلقل والحتمي مع ذلك، هذا التوازن الذي ينشأ داخل النص بين العوامل الإجرائية للذاتية وتلك التي للموضوعية، فتأويل النص السردي أمر مستحيل، إلا إذا أقيمت التماثلات البنيوية الدالة بين البنيات اللفظية للنص، وبين المفاهيم التي عليها تحيل هذه البنيات.

وإجمالا، فالسارد الواقعي او السيميائي هو الذات المكتشفة للعلامات والمرسلة لها، إنه ناقل الخطاب الموجه ووسيطه. وأما السارد فهو بنية ذات أصداء وسيطة متعددة، الوظيفة فيها هي في الآن ذاته نصية وموازية للنص. السارد إذ ينعم بامتيازات الكلمة فوق مسرح التواصل الذي شيده المؤلف، فإنه يعمل ضد «إرهاب السنن». وبفضله كانت الرواية شكلا مدمرا، ومستودعا للإحالات ذا مزية جدلية ولاذعة ترتكز على الإلقاء بالتناقضات في إطار منظور تراتبي.

إن السارد يحتل في الخطاب أو فيما بعده «موقعا محليا»، إذا أردنا أن نترجم تصور أدورنو والذي أراد أن يبين كيف أن الحركة السردية لدى بيكت ولدى كل سارد حديث تطمح إلى أن تعري السأم وخيبة الأمل، والتشييع كذلك، وأن ترجعهما فاضحين. السارد هو الممثل للغة المعاناة التي تحدد حسب أدورنو المشروع الجمالي. ومن زاوية المنظور التاريخي للرواية الحديثة، فالموقع الإستراتيجي للمؤلف، يلتحم بالدور الرمزي للسارد - الحاكي.

وفي ضوء هذه الملاحظات ينتهي كريزنسكي إلى القول بأن التعارض بين الشكلانية والهيرمينوطيقا ليس لامتناقضا ولاحصريا، وإنما هو تعارض يحدد بالأحرى المسعى التأويلي حيث ينبغي أن يدرج نسق السارد. هذا النسق يستدعي بعض الملاحظات الابستيمولوجية يعرضها كريزنسكي في شكل أطروحات نوجزها كالتالي:

* إن مفهوم السارد لاينفصل عن فعل تحيين السرد ولا عن فعل التمثيل السردي المنجز بواسطة ذات مدركة باعتبارها تحديدا مضاعفا. السارد هو الصورة التي تتضمن لعبة الوساطات والتي تمتلك داخل النص مؤشرات متغيرة تمتد من «امتلاء» في الذاتية نحو « فراغ » في الموضوعية.

والخطاب النقدي حول السارد يجب أن ينطلق من فكرة أن السارد هو:

أ- ذلك الذي يتكلم ويستهدف لنظر الناس بما هو ذاتية تدعي أو تريد أن تقول شيئا آخر غيرها هي وعبرها هي ذاتها.

ب - ذلك الذي يختبئ وراء مضاعفيه ويتغيى إنتاج شخصية وصوت مفرد أو جمع.

ج - ذلك الذي يسكت في هذا الجانب أو ذاك من الكلام بينما يتحدث الكلام في مكانه.

* العلاقة مؤلف / سارد تتحدد تضافريا في اتجاهيين: فالمؤلف يتموضع عند نقطة انبثاق ذات تتضمن وتوجه الاختيار النوعي لنمط ما من السارد؛ والسارد إذ يتم اختياره بواسطة حركة كلامه أو سكونيته، فإنه يفرض على المؤلف قيود الفردية التي تضفي الطابع الجدلي على التمثيل، أي تجعله يستند أكثر إلى العلاقات الخلافية للموجهات السردية للنص بالمؤلف الأدبي.

* هيرمينوطيقا السرد لاتتصور مستقلة عن شكله. والسارد لايمكن أن يكون موضوع تأويل إلا انطلاقا من الطابع الملموس للكلام وقابليته للفحص والاختبار. أما فيما بعد الشكل المباشر للنص السردي، فالهيرمينوطيقا تصوغ تساؤلات تمكّن من فهم أنه هناك حيث يقع السرد، وأن الذي يتمم هذا السرد ليس سوى إحالة معينة على ملاقي العلامات، تأويلها يرتبط بالكلية المركبة لانبثاق العناصر الرمزية وإنتاجها. إن الفضاءات الوسيطة للسارد تدرجه في نقط تقاطع الخطابات وتفرعها، أي حيث تمكن الحركة السردية من قياس مجيئه الخاص، وما يتسم به من تعقيد، وماله من غائية.

تلك هي إذن أبرز مكونات السيميائية التعاقبية ومقولاتها. وبحسبها تتحدد الرواية باعتبارها قالبا نصيا مفتوحا وحرا للغاية حيث تقيم في مجرى تاريخه لغات، ولغات فردية، وأساليب، وإجراءات نصية، تدور كلها حول الواقعي وحول النصي وحول الاجتماعي والذاتي. لقد تكونت

الرواية في ظل دينامية خاصة لتنظيم العلامات التي يطرحها الواقعي والاجتماعي والذاتي بما هي علاقات يطبعها التوتر والجدل في الغالب. ومن هنا يأتي الدور الهام لمقولتي السارد والسارد السيميائي اللذين يعملان على إذابة هذا التوتر، ومن ثم على بناء الخطاب الروائي وجعله قابلا للدلالة؛ ومن هنا أيضا تأتي أهمية مقولتي الما قبل النص، والموازي السردي من حيث اشتمالهما على النمذجات التي تنظم العوالم الروائية وتصلها من خلال مفهوم التمثيل بالنصي والواقعي السابقين عليها. وهكذا ترتسم الرواية بمثابة بحث عن المعرفة يتحقق في شروط اجتماعية ونصية وإبستيمولوجية نوعية. هذا البحث وكذا الشروط الخطابية والسردية لتحيينه هما إذن من طبيعة رمزية، والسارد هو من ينجز هذا البحث بواسطة لعبة البنيات التي تخترق جسم النص الروائي. هذه المعرفة هي ذات طبيعة تقريرية، وإدراكية، وتراكمية وتأويلية واستكشافية قبل كل شيء. فهل نحتاج إلى التأكيد على أهمية هذا الكتاب، والموقع الذي يحتله مشروعه النظري والتحليلي في سياق التنظير الروائي؟ (8).

هوامش

1-Wladimir Krysinski

Carrefours de signes :essais sur le roman moderne, Mouton1981.

أرقام الصفحات الواردة في المتن تحيل على هذه الطبعة

2- في هذه المقالات يحلل كريزنسكي بعض أهم نصوص الرواية الحديثة، وهي على التوالي لكل من دوستويفسكي، هنري جيمس، أندري جيد، غوتفريدبين، موريس بلانشو، فيتولد غومبروفيتز، جون دوس باسوس، كلودسيمون، طوماس مان، أليخو كاربانتيي، هوبرت أكان، ميغل أنخيل أسطورياس، غابرييل غارسيا ماركيز، أوغوسطو روابا سطوس.

3- في هذه المقالة يناقش كريزنسكي أطروحة باختين عن التماثل بين عوالم الرواية وعوالم الكرنفال، وهي مناقشة تتم في ثلاثة مستويات: يكرس الأول منها لإبراز أصالة باختين النظرية والتحليلية، والقطيعة التي أحدثتها نظريته، ويكرس الثاني لتفنيد التعميم الذي يطبع فكرة التماثل أعلاه من خلال استعادة تأملات غوته عن الكرنفال، وتعليقات الناقد البولوني ستانيسلاف بالبوس Balbus على باختين، ويكرس الثالث للبرهنة على نسبية ما ذهب اليه باختين بهذا الصدد، وذلك بالاستناد الى التحليل النصي لثلاث روايات وظفت العوالم الكرنفالية لا لإقامة التماثل، بل من أجل تدمير الرؤية الكرنفالية عن طريق السخرية والجدل اللعبي والتناصي في مستوى السرد والخطاب معا. والروايات الثلاث تنتمي لحقول ثقافية ولغوية متباينة من ألمانيا (طوماس مان) ومن بولونيا (فيتولد غومبروفيتز) ومن كوبا (أليخو كار بنتيي).

4- يقتصر هذا العرض على تقديم المقالات الثلاث، الأولى ذات الطابع النظري الغالب بما أنها هي التي تبلور أسس السيميائية التعاقبية وأهم مفاهيمها ومجالاتها.

5- يعرف الإبستيمي قاموسيا بأنه مجموعة المعارف المنظمة الخاصة بجماعة اجتماعية ما، أو بحقبة ما؛ وتشمل هذه المجموعة من المعارف تصور العالم وطريقة إدراكه، والعلوم، والفلسفات. . .

6- تشير الطوبوكرونيات من وجهة نظر كريزنسكي إلى أن تطور الرواية يفرز بين الحين والآخر مجموعة من النصوص الروائية تمتلك فضلا عن موقعها المتجذر في المكان موقعا أكثر تجذرا في الزمان، هذه النصوص يصبح لها تاريخ ويصبح بإمكانها انطلاقا من ذلك أن تسم تاريخ جنس الرواية ككل، ومن بين هذه النصوص يذكر كريزنسكي: دون كيشوت، تريسترام شنداي، ملاحظات من العالم السفلي، مدام بوفاري، السفراء، يوليسيس، في البحث عن الزمن الضائع، الإنسان بدون مزايا، «الأنا ، هو الأعلى»، موت فرجيل . . .

7 ـ ن ليسكوف Nicolas Leskov كاتب روسي من القرن 19 . ولد سنة 1831، وتوفي سنة 1895 . اهتماماته بعالم الفلاحين وتعاطفاته معه تقرنه بتولستوي، في حين يقربه اتجاهه الديني من دوستويفسكي. إلا أن كتاباته التي يعبر فيها عن مبادئه ونظرياته اتضحت في القسم الأكثر قدما من مؤلفه . وتعود أهمية ليسكوف إلى سروده التي يعود تاريخها إلى المرحلة الثانية من تطوره الأدبي .

انظر فالتير بنجامين، الشعر و الثورة، دونويل، 1971 ص. 139 .

8ـ ليست الغاية من هذا العرض هي تقويم الكتاب وإبراز مكانته وهو الأمر الذي يتطلب المقارنة والقياس؛ وإنما هي التقديم الإيجابي للأطروحات والمفاهيم التي بدلنا أنها تشكل حجر الزاوية بالنسبة للسيميائية التعاقبية وهو ما دفعنا إلى الالتزام بالنص وبالترجمة أحيانا .

الفهرس